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, № 2(17). – С.9–31.

DOI: <https://doi.org/10.31119/hrtg.2020.2.1>

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. 2 (17). – pp.9–31.

DOI: <https://doi.org/10.31119/hrtg.2020.2.1>

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 свидетельство-

* Продолжение. Начало см. в журнале «Наследие» № 1(16) за 2020 г.

вала, 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 разворачивается 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 поворотов. 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 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.

5. От истории общества к истории цивилизации.

Цивилизация как предмет изучения социологии

Вернемся к исследуемому Тэнном предмету – искусству, рассматриваемому сквозь призму разных состояний общества. Можно констатировать, что познание нового, становящегося в XIX в. общества происходит не сразу, не мгновенно, а растягивается во времени. Об этом, в частности, свидетельствует распространение в науке XIX в. понятия «цивилизация» по отношению к этому новому обществу. Понятию, которым пользуется и И. Тэн. Но вот какие трансформации происходят в восприятии этого понятия, как, собственно, и в отношении к тому явлению, которое оно обозначает? У нас идет речь о XIX в., а значит, о начальном этапе становления индустриального общества, а это общество на том этапе воспринималось оптимистически, ведь активное обращение к технике и возможности техники порождали оптимистическое отношение к будущему, а следовательно, и к рождающемуся индустриальному обществу. Во-первых, как тогда формулировали философы, это новое общество в большей степени соответствует тому основному философскому концепту, который есть разум. Культ разума и просвещения порождал великие надежды. Во-вторых, эти надежды укреплялись ментальностью восходящего среднего сословия, совершившего во Франции в конце XVIII в. революцию и имевшего намерение определять всю последующую историю и нерастратенную энергию для этого. Вот эти смыслы и оказывались в основе наполняемого оптимизмом понятия «цивилизация», которая соотносилась и с новой эпохой, и с новыми смыслами, а еще и с перманентным прогрессом. Коннотации понятия «цивилизация» были исключительно позитивными, как и время, которое ключевыми понятиями сделало разум и прогресс.

Естественно, что это понятие иллюстрировалось народами, которые в XIX в. особенно выделялись и, казалось, более всего этот самый прогресс демонстрировали.

«Наследие» № 2 (17) (2020)

Это, прежде всего, Англия и Франция. Так новая история постепенно превращалась в историю цивилизации. И совершенно естественно, что первые исследования такого рода посвящались цивилизации Англии и Франции [См.: Бокль, 1906; Гизо, 2006]. Изложенные в них идеи затем тиражировались в других странах, в том числе и в России. Например, исследование Г.Т. Бокля в России не только издавалось, но и несколько раз переиздавалось, предпринималось даже издание, представлявшее краткий пересказ изложенных в его сочинениях идей. Это свидетельствовало об особой востребованности позитивизма в России. Пережив Фурье, от которого в России впервые слышали слово «социализм», в России превратили Бокля в нового кумира. Но это уже 60-е гг. XIX в. Это почти забытая, но все же весьма значимая страница нашей духовной истории. Пожалуй, только В. Розанов позволяет воспроизвести эту страницу, возродить атмосферу, связанную с распространением здесь духа позитивизма, возвращая от переоценки революции 1917 г. к предыдущей, как выражается философ, «революции».

Да, да, «революции», которую Россия пережила еще в 60-е гг. XIX в., когда интерес к позитивизму достиг высшей точки. Столь обращающую на себя внимание востребованность в России позитивизма, кстати, объясняет и возникавшая следом разбуженная им волна мистицизма, без которой позднее будет непонятна вспышка российского символизма. Именно в это время рождается традиция, которая из сознания русского человека уже никогда не исчезает. Что же касается революций, то все они несут на себе печать первой «революции», т.е. 60-х гг. XIX в. «Революция 1905–1906 гг. не прибавила йоты идейной к 1860-м гг. У нас, в сущности, была одна революция, эти “60-е годы”: и она была так огромна, что выдерживает совершенно параллель и сравнение с французской революцией от появления Вольтера и Руссо до смерти Робеспьера» [Розанов, 2005, с.341]. Но если 60-е гг. XIX в. и в самом деле самая грандиозная «революция», то что же в ней является определяющей силой? Неужели пролетариат, который еще не успел в России народиться? Это в поголовно-то крестьянской стране? Нет, конечно, ведущей силой в тот период оказывается разночинец или, точнее, разночинцы. Задав аналогичный вопрос «Откуда?», В. Розанов отвечает: «Вот оттуда, – все из “40-х гг.”, когда вдруг родился в мире какой-то холуй и сказал: “Дайте же и мне место в мире...” Родился, быстро вырос и всем завладел. “Кукушкино яйцо” в гнезде малиновки» [Розанов, 2005, с.509].

Вот-вот, любопытное замечание к начавшейся новой эре, в которой масса будет играть решающую роль. Это сформулировано задолго до появления в 30-е гг. XX в. знаменитого трактата Х. Ортеги-и-Гассета. Но при чем тут Спенсер, Конт и присоединенный нами к ним Бокль? А все при том. Позитивизм вывел уже в 40-е гг. русского человека из сакральных сфер и приблизил к земному, чувственному, а оно не предстало столь прекрасным. Его следовало радикально изменять. Ставя вопрос «Откуда?», В. Розанов тут же и отвечал: «Площадная душа: что может быть ужаснее? Так вот откуда (“по тону”) произошли и Герберт Спенсер, и Бокль, и Ог. Конт (Милль – совсем другая категория)» [Розанов, 2005, с.509]. Ну, философ, перечисляя кумиров позитивистской эпохи, забывает о Тэне. Но именно в это время в России появляются переводы Тэна. Причем его последователями оказываются не только жители столиц, но и представители периферии. Так, он печатается даже в выходящем в Воронеже журнале «Филологические записки». Оказывается, невозможно

из русской истории XIX в. исключить ни Спенсера, ни Бокля, как нельзя из нее исключить Чернышевского, который, кстати, тоже, как и Н. Страхов, переводивший Тэна, переводил позитивиста Милля.

И нельзя исключить, разумеется, и Тэна. Ну, в самом деле, лекции Тэна об искусстве, прочитанные им в Школе изящных искусств в Париже, печатались и в издательствах Москвы и Петербурга, и в выходящем в Воронеже журнале «Филологические записки» в конце 60-х – начале 70-х гг. XIX в., причем печатались с продолжением в нескольких номерах. Судя по всему, издатель и главный редактор этого журнала А. Хованский был почитателем Тэна. Но полностью лекции Тэна под названием «Философия искусства и об идеале в искусстве» в переводе А. Чудинова были в этом же году в Воронеже изданы отдельной книгой. Инициатором издания была все та же редколлегия журнала «Филологические записки» [См. Тэн, 1869]. О популярности идей Тэна в России свидетельствуют также сочинения Г.В. Плеханова, в которых он часто обращается к Тэну как авторитету. Именно Г.В. Плеханов отметил, что метод Тэна вписывается в традицию, которая в России начинается с В. Белинского. Так, у Тэна Г.В. Плеханов находит суждение, под которым, как он утверждает, мог бы подписаться и Белинский. «Новый метод, которому я стараюсь следовать и который начинает входить во все нравственные науки, – пишет Тэн в своих “Лекциях об искусстве” – заключается в том, чтобы смотреть на человеческие произведения, и в частности на произведения художественные, как на факты и явления, которые должны обозначить характеристические черты и отыскать причины – и более ничего. Наука, понимаемая таким образом, не осуждает и не прощает, она только указывает и объясняет» [Плеханов, 1978, с.118]. Кроме того, высказывая мысль о близости французского ученого критическим сочинениям Белинского, Плеханов находит еще одного предшественника Тэна, мало известного во Франции и совсем неизвестного в России – Альфреда Микиельса. Он утверждает, что А. Микиельс заслуживает внимания, ибо взгляды на историческое развитие искусств Тэн заимствовал именно у него. По поводу положения о том, что литература есть выражение духа общества, Плеханов пишет: «Это бесспорно, но, к несчастью, это слишком неопределенный принцип. Каким образом литература выражает общество? Как развивается само это общество? Какие формы искусства соответствуют каждой данной фазе общественного развития? Какие элементы искусства соответствуют каждому данному общественному элементу?» [Плеханов, 1978, с.118]. Из отечественных исследователей XX в. наиболее близким к Тэну является, пожалуй, Г. Гачев, выдвинувший теорию Космо – Психо – Логоса, т.е. единства местной природы, характера народа и склада мышления, которое, конечно, определяет образ мира каждого народа, в том числе искусство, язык, философию и даже политику. В качестве иллюстрации можно сослаться, например, на посмертно изданную работу Г. Гачева, посвященную германскому складу мышления [Гачев, 2019].

Какова, однако, судьба понятия «цивилизация»? В принципе, его использование в последующее время сохраняло первоначальные смыслы, в том числе и смыслы, касающиеся просвещения, образования, разума и прогресса. Однако возникновение науки о культуре привело к тому, что понятия «цивилизация» и «культура» стали употребляться как синонимы. Ближе к рубежу XIX–XX вв. в понятии «цивилизация» стали появляться негативные коннотации, что, конечно, выражало новое отношение

«Наследие» № 2 (17) (2020)

человечества к тому образу общества, которое было вызвано к жизни философами-просветителями. Размежевание между культурой и цивилизацией способствовало продвижению в осознании того, что такое культура. Это отношение было уже не всегда позитивным. Собственно, возникающие в понятии «цивилизация» новые смыслы появились даже раньше рубежа XIX–XX вв. Можно даже утверждать, что они появились одновременно с исключительно позитивными смыслами этого понятия, т.е. в эпоху модерна. Но для распространения они не имели основания. Этим человечество обязано Ж-Ж. Руссо, впервые поставившему вопрос о неоднозначности тех смыслов, что содержатся в понятии прогресса. Негативный смысл с эпохи Руссо стал закрепляться за понятием «цивилизация», а позитивный – за понятием «культура».

Следующий шаг в радикальной трансформации содержащихся в понятии «цивилизация» смыслов был, как известно, сделан О. Шпенглером, закрепившим за ним не вообще культуры, что демонстрировали прогресс в просвещении, а лишь один из периодов в истории каждой культуры, причем периодов не самых оптимистических. Правда, в его знаменитой книге акцент был поставлен на западной культуре, а происходящие в ней процессы Шпенглер соотнес с тем, что происходило в эллинистическую эпоху античности. Согласно Шпенглеру, период цивилизации в истории каждой культуры наступает тогда, когда культура какого-либо народа оказывается в упадке и приближается к закату. Так когда-то было с римской и так происходит в XIX в. с западной цивилизацией. Пожалуй, следует признать, что только Шпенглеру, подхватившему мысль Ницше о повторяемости и возвратном принципе в истории, удалось в результате сопоставления разных культур понять смысл того исторического момента, в границах которого мыслил и утверждал свой метод Тэн. Он, кстати, великолепно этот момент, не осознавая этого, диагностировал, констатируя упадок искусства.

Но ведь такие сопоставления за несколько десятилетий до появления знаменитого сочинения Шпенглера позволял себе и Тэн. Следуя своему методу, он в поле своего внимания держал не только современную ему культуру, но и финальный период в истории античности, вообще всю античность. Нет, конечно, его, как и Винкельмана, привлекал самый яркий период – так называемое античное Просвещение – цвет греческой культуры. Но он уделяет внимание и тому, на чем в своей ранней работе о происхождении трагедии останавливается и Ф. Ницше, а затем превращает идею Ф. Ницше в философский бестселлер Шпенглер. Какие же признаки Шпенглер выделяет в переживающей период цивилизации культуре? У него самый основной признак – это, пожалуй, угасание пассионарности, вырождение, упадок творческой энергии. Ренессансы культуры оказываются позади. Так, в общественной мысли XIX в. сталкиваются две тенденции, и в том числе смыслы, заключенные в понятии «цивилизация». Так, для социологов понятие «цивилизация» употребляется как синоним общества, но общества нового типа. Правда, шпенглеровская рефлексия уже относится к культурологической рефлексии.

Мы вынуждены этот вопрос затронуть потому, что Тэн как мыслитель XIX в., естественно, не проходит мимо понятия «цивилизация» и к нему прибегает. Какой же смысл он в него вкладывает? Прочитаем одно место из второго тома его «Путешествия по Италии», посвященного Флоренции и Венеции, где он использует по-

нятие «цивилизация». Но смысл, который он в это понятие вкладывает, не является однозначным. Во-первых, под цивилизацией он уже не подразумевает лишь передовые страны вроде Франции, что вообще имело место. Это понятие он употребляет во множественном числе, а это, согласно Л. Февру, уже свидетельствует о новом этапе в трансформации смыслов, вкладываемых в это понятие [Февр, 1991, с.262]. Между прочим, это любопытный этап и в постепенном преодолении этой культурой своего «европоцентризма», исходной точкой чего следует, видимо, рассматривать концепцию И.Г. Гердера. Что же касается аксиологического аспекта цивилизации, то оценка Тэна не противоречит распространенному и характерному для раннего этапа смыслу этого понятия.

Сравнивая современную цивилизацию с греческой и римской, в которых свободу имело лишь небольшое число избранных, когда знания оставались в границах незначительного круга любознательных людей, Тэн говорит, что в современных цивилизациях крепостных и рабов заменили машины, что делает возможным существование интеллигентных масс. Если эта тенденция будет расширяться, а просветители именно это и имели в виду, относясь к просвещению как массовому процессу, то это обстоятельство и будет свидетельствовать о прогрессе. «Никогда еще человеческая цивилизация не находилась в подобных условиях. Вот почему можно надеяться, что нынешняя, выстроенная крепче прежних, не даст трещин и не рухнет, как те, по крайней мере, позволительно думать, что... она выдержит и закончит свое развитие на тех же, в общем, местах, где уже и сейчас возвышается ее здание» [Тэн, 2008б, с.190]. Собственно, это именно оптимистическое видение цивилизации, которого придерживались энциклопедисты, и Тэну такое видение тоже присуще. Но не все так просто. Тэн ведь не мог не знать Руссо, а следовательно, не мог не освоить и его отношение к цивилизации. «Но, с другой стороны, – пишет Тэн, – величина современных государств, промышленные открытия и научные влияния, укрепляя здание, вредят индивидуумам, его населяющим, и каждый человек в отдельности чувствует себя умаленным гигантским расширением организации, заключавшей его в себя» [Тэн, 2008б, с.191].

По сути дела, Тэн говорит об отчуждении человека как следствии поступательного развития цивилизации, которое в последующей истории будет беспокоить все больше и больше. «Прежде всего государственные единицы, – пишет он, – чтобы стать более прочными, стали слишком велики, и в большинстве, чтобы лучше противостоять чужеземному нападению, слишком подчинились своему правительству. Из людей, входящих в их состав, девять из десяти, а часто и девяносто девять из ста – простые административно опекаемые провинциалы, которые, за исключением случаев редких потрясений, не принимают никакого участия в общественной жизни, позабывают волнения общих страстей и входят в строй общества, как балки в состав здания, или, в лучшем случае, прозябают, разочарованные и инертные, в атмосфере мелких удовольствий и мелких идей, наподобие мха-паразита на кровле. Сравните их жизнь с жизнью афинян пятого века или флорентийцев четырнадцатого. Затем, успешности ради, промышленность слишком специализировалась, и человек, превращенный в работника, стал колесиком в машине» [Тэн, 2008б, с.191].

Следует отметить, что новое измерение общества, обозначенное в виде цивилизации, которое выявил Руссо, имело эффект не только для Тэна, но и вообще для

всей социологии XIX в. Об этом свидетельствуют суждения другого представителя французской социологической школы Э. Дюркгейма, отождествлявшего общество с машиной. Цитируя Гоббса и Руссо, Дюркгейм пишет, что человек по природе своей не склонен к общественной жизни и может быть ей подчинен только силой. «Общественные цели, – пересказывает он названных мыслителей, – не только не совпадают с индивидуальными, но скорее противоположны им. Поэтому, чтобы заставить индивида преследовать их, необходимо оказывать на него принуждение, и в учреждении и организации этого принуждения и заключается преимущественно деятельностью общества. Только потому, что индивид рассматривается как единственная реальность человеческого царства, эта организация, имеющая целью обуздать и покорить его, может представляться искусственной. Она не заложена в природе, потому что назначение ее – насиловать эту природу, мешая ей производить свои антисоциальные следствия. Это – искусственное творение, машина, целиком построенная руками человеческими» [Дюркгейм, 1995]. Дюркгейм язвительно формулирует замечание, обращенное к Гоббсу и Руссо: эти мыслители не заметили, что их выводы противоречат им же самим. Ведь общество, которое они называют «машиной», создано самими людьми. Творцом этой машины является человек. Он создал то, что его поработило, что им властвует. Вот мы и дошли, может быть, до самого главного вывода по поводу цивилизации. Отметим, что Тэн этот вывод делает применительно к XIX в., а следовательно, для того времени это еще не столь острая проблема, чего не скажешь о следующем веке, когда сказанное Тэном предстает во всей своей полноте и драматичности.

6. От Бокля к Шпенглеру. Тэн как историк культуры

Можно ли утверждать, что в анализе противоречий цивилизации Тэн выступает исключительно социологом? В существующей литературе рефлексия Тэна принято считать рефлексией исключительно социологического типа. Нельзя утверждать, что это неверно, но если внимательно анализировать его тексты, то его социологизм, по сути, переходит в культурологическую рефлексию шпенглеровского типа. Подобная трансформация XX в. позднее, т.е. уже в XX в., произойдет с П. Сорокиным, начинавшим свою карьеру в науке самым настоящим позитивистом, о чем свидетельствует выпуск его двухтомного сочинения «Система социологии». Постоянно отвлекаясь от анализа искусства Древней Греции и Древнего Рима или Ренессанса, Тэн пытается осмыслить и процессы искусства, следующего за Ренессансом. Здесь мы и встречаем его наблюдения, которые напоминают заключения Шпенглера. Вот, например, его утверждение «Мы теперь не художники, а критики» [Тэн, 2008б, с.224]. Разве это не напоминает один из признаков цивилизации по Шпенглеру, да еще и по Ницше, отмечавшим этот признак, сопоставляя искусство XIX в. и финальную эпоху в античности. «Римлянин императорского периода, – писал Ф. Ницше, – зная, что к услугам его целый мир, перестал быть римлянином и среди нахлынувшего на него потока чуждых ему элементов утратил способность быть самим собой и выродился под влиянием космополитического карнавала религий, нравов и искусств; эта же участь, очевидно, ждет и современного человека, который устраивает себе при помощи художников истории непрерывный праздник всемирной выставки...» [Ницше, 1990, с.186].

С помощью параллели Ницше объясняет тот эклектизм, который бросается в глаза в искусстве XIX в. Значительное внимание Тэн уделяет эпохам декаданса в истории великих культур. Вообще, его мысль иногда касается возраста культур. Так, прервав изложение эпохи упадка, следующей за Ренессансом, Тэн пишет: «Когда смотришь на великие творения, которыми полна Италия, и думаешь о последующем упадке, когда понимаешь, насколько поколения, их создавшие, превосходили нас в творческой мощи и непосредственной силе изображения, когда вспоминаешь, что ранее нас все цивилизации расцветали только для того, чтобы потом завянуть и рассыпаться прахом, — тогда спрашиваешь себя, не будет ли иметь подобный же жребий и та цивилизация, в которой живем мы сами, и не даст ли грандиозное здание, в котором мы сейчас находимся, в свою очередь, своими обломками материал для какого-нибудь нового, неведомого сооружения, где обновленный род человеческий найдет для себя лучшее убежище?» [Тэн, 2008б, с.188]. Вчитаемся в следующие суждения Тэна, касающиеся уже характеристики культуры. Культуры современной и, естественно, в варианте Запада, вошедшей, согласно Шпенглеру, в фазу цивилизации. «В настоящее время загромождение человеческой головы, многосложность и противоречивость теорий, излишек мозговой деятельности, сидячий образ жизни, искусственный строй и лихорадочное возбуждение столиц довели до крайности всеобщую нервность, обострили потребность в сильных и новых ощущениях, развили смутную тоску, неясные стремления, безграничные желания» [Тэн, 1933, с.242].

В качестве признаков современного ему человека Тэн констатирует не только «чудовищный мозг», но и ненасытную жажду знаний, кризис искусства и в особенности упадок пластических искусств и т.д. «Его многосложность и космополитизм позволяют ему интересоваться всеми формами искусства, всеми моментами прошедшего, всеми ступенями жизни, наслаждаться воскрешенными древними и чужеземными стилями, сценами сельской, простонародной или варварской жизни, тропическими ландшафтами дальних стран, всем, что питает любознательность, служит историческим документом, волнует или поучает. Пресыщенный и рассеянный, он требует от искусства неожиданных и сильных ощущений, эффектных красок, физиономий и положений, резких подчеркиваний, которые во что бы то ни стало волновали бы его, — короче говоря, манерного, деланного и вычурного стиля» [Тэн, 1933, с.242].

О чем свидетельствует характеристика Тэном современной ему культуры XIX в.? По сути, это те же самые признаки, которые в западной культуре этого времени выделяет Шпенглер. Прежде всего он отмечает отрыв человека города от земли, питающей культуру и определяющей ее цветение. Город в соответствии и со Шпенглером, и с Тэном, а прежде и с Руссо не способствует подъему культуры, она здесь иссякает и вырождается. Однако в этом суждении Тэна больше близости не столько даже со Шпенглером, сколько с предвосхитившим Шпенглера Ф. Ницше. Ведь это Ницше первым, не используя понятия «цивилизация», дал характеристику цивилизации XIX в. в сопоставлении с тем, что происходило в эпоху эклектизма. Эту идею Шпенглер нашел у Ницше и развернул ее в фундаментальное исследование. Ведь это у Ницше мы находим мысль о чрезмерном эклектизме XIX в., пытавшегося воскресить дух всех уже ушедших в прошлое эпох и культур. И это у Ницше, как мы уже убедились, можно фиксировать мысль о загромождении сознания челове-

ка культурами прошлого, историями, фактами, комментариями, что характеризует и фаустовского человека, и фаустовскую культуру.

Столь обращающее на себя внимание сопоставление разных эпох в искусстве позволяет в рефлексии Тэна фиксировать не только социологический, но и исторический аспект. Тэн – не только эстетик и философ искусства, как он себя подает, не только социолог искусства, как его обычно воспринимают. Кроме всего прочего, он еще и историк искусства. Его история искусства, поскольку он расширяет число факторов, влияющих на искусство, от климата до национального характера и состояния общества, предстает уже историей культуры. Следует отметить, что интерес к истории, возникший еще в XVIII в., не исчезает и в XIX в. Однако любопытно, что на историзм, как он понимался в XIX в., оказывал воздействие тот же позитивизм, а точнее социологизм. Так, К. Леонтьев, просчитывавший фазы в истории цивилизации и выделявший в этой истории три основные – первичной простоты, цветущей сложности и вторичного смесительного упрощения, оказался под воздействием спенсеровской концепции. Это не мог не отметить Н. Бердяев, написавший о К. Леонтьеве глубокую книгу. «Подобно Спенсеру, – пишет Н. Бердяев, – К. Леонтьев хочет найти формулу органического развития общества» [Бердяев, 2007, с.79].

Как же К. Леонтьев это развитие представляет? Во-первых, общество, как, впрочем, государство и культуру, он уподобляет организму, что, конечно, иллюстрирует влияние на отношение к обществу и культуре представлений, сложившихся в биологии. Развитие же для него – это уход от элементарных связей между различными органами в сторону их дифференциации и индивидуализации, но при сохранении их единства. После того, как развитие достигнет высшей точки и органы дифференцируются, начинается разложение организма, т.е. ослабление его единства. Организм распадается на самостоятельные части. Зависимость логики развития общества у К. Леонтьева от Спенсера на самом деле является вымышленной. Ведь, работая над этой концепцией, К. Леонтьев еще Спенсера не читал. Но, когда кто-то обратил его внимание на это совпадение, он, прочитав Спенсера, признал, что сходство, действительно, имеет место. Тут нет ничего удивительного, поскольку столь очевидная для XIX в. позитивистская эпистема не могла не воздействовать на К. Леонтьева и без Спенсера. Это носилось в воздухе.

7. Судьба культуры чувственного типа в поздние эпохи истории искусства: позитивистская традиция в исследовании искусства в наши дни

Вспыхнув на основе распространения моды на позитивизм в середине XIX в., социологизм как выражение духа позитивизма к концу XIX столетия постепенно угасает, уступая место гностическому духу новой философии, хотя бы, если речь идет об отечественных процессах, в сочинениях В. Соловьева, без которого представить русских неоромантиков-символистов невозможно. Но главное даже не это, а то, что без этого невозможно познать и приходящую на смену культуре чувственного типа альтернативную культуру. Но, уступая место гностическому духу, сопровождавшемуся интересом к архаическим эпохам, позитивизм как выражение духа культуры чувственного типа своих позиций не сдавал. Позднее, ощутив кризис символизма, позитивизм вновь активизировался, вызывая к себе интерес в 20-е гг. XX в., а затем

снова после 20-х гг., угаснув под воздействием марксизма и теории классов, предстал в социологическом воображении 60-х и 70-х гг. XX в., очищая социологию от марксистской интерпретации и возвращая к социологизму XIX в.

О чем же свидетельствуют такие колебательные процессы, в которых можно фиксировать вспышки то культуры чувственного, то культуры идеационального типа? Видимо, прежде всего о том, что отделить эти две альтернативные культуры друг от друга чрезвычайно трудно, а если и можно, то лишь в теоретическом смысле. В реальности, какая бы культура ни оказывалась господствующей и определяющей, все равно в ней сохраняются островки альтернативной культуры, обещаая в будущем играть уже не второстепенную, подчиненную, а определяющую роль. В качестве примера можно было бы сослаться на идею Э. Панофского о ренессансах до Ренессанса. Ценности, характерные для искусства Ренессанса, можно было фиксировать задолго до XV в., т.е. еще в Средние века. Э. Панофский эти «ренессансы» так и называет. Но эти ренессансы, как он выражается, были «ограниченны и преходящи». Что же касается самого Ренессанса, исходной точкой которого является XV в., то он стал «всеобщим и устойчивым» [Панофский, 1998, с.93].

О чем свидетельствует эта обнаруженная авторитетным искусствоведом логика? Вот о том же – о колебательных процессах в истории, т.е. о взаимодействии между разными типами культур, каждая из которых в этой истории постоянно возвращается и начинает играть в ней доминирующую роль. Вот и Тэн, обозревающий во время своего пребывания в Италии памятники Пизы, находит здесь росток античной цивилизации и констатирует: «Ренессанс до Ренессанса» [Тэн, 2008б, с.54]. Комментируя скульптуру Пизано в баптистерии, Тэн размышляет: ведь были все предпосылки того, что эстетические формы XV и XVI вв. могли появиться в Италии и гораздо раньше. Но, конечно, при соответствующих условиях, на которых в своих сочинениях Тэн и ставит акцент. «Какая произошла бы перемена в человеческой цивилизации, какое ее ускорение, если бы эти реставраторы античной красоты и эти юные республики XII и XIII вв. – эти ранние открыватели современных идей – были предоставлены самим себе, подобно древним грекам, если бы они последовали естественному ходу своей мысли, если бы им на пути не встретились мистические традиции, чтобы ограничить и сбить с дороги их усилия, если бы гений светской культуры развился у них, как некогда в Греции, посреди свободных, грубых и здоровых нравов, а не посреди рабства и испорченности декаданса, как двумя столетиями позже» [Тэн, 2008б, с.58].

О чем это суждение Тэна свидетельствует? О том, что оценочный или, можно сказать, искусствоведческий критерий мешает ему объективно оценить средневековую культуру как такую же самостоятельную, как и ренессансная. Пока не появились исследования М. Дворжака, средневековое искусство будет восприниматься исключительно вырождением культуры ренессансной и только. Очевидно, что здесь Тэн не сторонник «мистических традиций», а совсем наоборот: он стоит на позициях светской, т.е. секулярной, культуры Ренессанса. Следовательно, его сознание ограничено культурой чувственного типа. Эта участь, кстати, постигла и стиль барокко, который тоже оценивался весьма негативно. Так его оценивал и И. Винкельман. Судя по всему, односторонность винкельмановской концепции, на которую Тэн ссылается, многое в его видении искусства определяет. Но, с другой стороны, Тэн находится под

воздействием и концепции Ф. Ницше, а ведь эта концепция как раз и позволяет нашим современникам постигать античность глубже, чем это имело место в XVIII в., когда авторитетом в этом смысле был И. Винкельман и когда господствовало винкельмановское видение античности. В самом деле, Тэн ведь тоже, как и Ф. Ницше, в современной ему культуре видит эклектику, стремление возродить многие стили прошлого. Ф. Ницше пишет: «Мы, современные, ничего не имеем своего; только благодаря тому, что мы нагружаем и перегружаем себя чужими эпохами, правами, искусствами, философскими учениями, религиями, знаниями, мы становимся чем-то достойным внимания, а именно ходячими энциклопедиями, за которые, может быть, нас и принял бы древний эллин, перенесенный в нашу эпоху» [Ницше, 1990, с.181].

Но эта эклектика все же, расширяясь до самой глубокой архаики (и Ф. Ницше, открывавший «античное Средневековье», сыграл здесь, видимо, определяющую роль), трансформировалась в то, что предстало уже в формах радикального авангардизма после смерти Ф. Ницше, в первых десятилетиях XX в. Такие же флуктуации, какие происходят и с культурой идеационального типа, если, конечно, прогноз П. Сорокина о том, что в XX в. постепенно происходит переход к культуре именно этого типа, верен. Правда, этот переход, видимо, весьма затянулся. В связи с этой логикой переживаемого человечеством на рубеже XX и XXI вв. момента можно даже высказать гипотезу о том, почему именно в это время в науке происходит заметная актуализация культурологической рефлексии в самых разных вариантах, что является значимым признаком культурологического поворота. На наш взгляд, этой рефлексией мы обязаны именно переживаемой нами переходной эпохе, провоцирующей интерес к научной интерпретации разветвляющейся смены культур. Сегодня интересна не столько даже проблематика культуры, сколько формирующийся тип культуры, который, по всей вероятности, в ближайшем будущем окончательно прояснит и будет определять мышление и поведение людей. Если культура все-таки сегодня нас тоже так интересует, то именно по этой причине и объясняется прежде всего необходимость осознать природу активизирующейся альтернативной культуры. Мы все еще не можем ее идентифицировать. Да и культура чувственного типа не сдает своих позиций, предстая в постоянных вспышках.

Погружаясь в альтернативную культуру, человечество вовсе не расстается с культурой чувственного типа и с той наукой, что оказалась в границах этой культуры возможной, т.е. с теми ее формами, которые свое наиболее полное выражение получили в позитивизме. Хотя на становление наук и разных направлений романтизм повлиял, тем не менее в последние десятилетия XX в. позитивизм постоянно возрождался. Вот как, например, Х.–Г. Гадамер, будучи сторонником той тенденции, что возникнет в романтизме, разрабатывая проблематику философской герменевтики, несомненно, сохраняющую влияние романтической традиции, констатирует с середины XX в. активизацию позитивизма. «Когда я закончил эту книгу в конце 1959 г. (а речь идет о его книге «Истина и метод». – Н.Х.), я был в большом сомнении по поводу того, не произошло ли это “слишком поздно, т. е. не является ли уже излишним тот итог традиционно-исторического мышления, который я здесь подвел. Множились признаки новой волны технократической враждебности к истории. Ей соответствовало ширившееся принятие англосаксонской теории науки и аналитической философии,

и, в конце концов, новый подъем, который переживали общественные науки (среди них прежде всего социальная психология и социальная лингвистика), не предвещал гуманистической традиции романтических гуманитарных наук никакого будущего. Но это была традиция, из которой вышел я. Она представляла собою опытную почву моей теоретической работы – хотя отнюдь не ее границы и вовсе не ее цель. Но даже внутри классических исторических гуманитарных наук произошло изменение стиля в направлении к новым методическим средствам статистики, формализации; было очевидным стремление к планированию науки и технической организации исследований. Выдвинулось вперед новое “позитивистское” самопонимание, которое требовалось с принятием американских и английских методов постановки вопросов» [Гадамер, 1988, с.615].

В связи с высказыванием Гадамера обратим внимание на то, что, как это вытекает из его суждения, как художественные стили, так и научные системы не являются по отношению к типам культуры, которые мы постоянно называем, нейтральными. Так, очевидно, что Гадамер соотносит близкую ему герменевтическую традицию в науке с романтизмом. Выше мы представили романтизм как одно из проявлений культуры идеационального типа. Куда же отнести позитивизм, которому мы в данной работе уделяем первостепенное внимание и который Гадамер связывает со статистикой и формализацией? Конечно, к культуре чувственного типа. Таким будет истолкование научных систем, если его предпринимать на уровне теории уже не среднего, а высшего ряда, т.е. на уровне культурологии. Начиная с символизма, позитивизм все больше наделяется негативными коннотациями. Особенно в искусствоведческом сообществе. Это и понятно, ведь появление во второй половине XIX в. символизма, который снова открыл сверхчувственные миры и из которого вышли почти все проявления художественного авангарда XX в., резко расходилось с той эпохой, в которой позитивизм достиг высшей фазы своего развития. Но символизм и авангард затмили эпоху моды на позитивизм. А это была шумная и, как мы уже показали, ссылаясь на В. Розанова, весьма утопическая эпоха, которая сегодня кажется забытой.

Да, может быть, позитивизм и нельзя назвать весьма благоприятным для развития искусства, которое без форм чувственного мышления не существует. А эти формы по отношению к позитивистскому мышлению были всегда оппозиционны. Но внимание с нашей стороны к позитивизму объясняется тем, что без реконструкции моды на позитивизм невозможно реконструировать в истории те эпохи, в которых культура чувственного типа играла доминантную роль. Выявление особенностей культуры чувственного типа вообще возвращает к проблематике культуры и, в том числе, даже к ее определению. Реконструируя позитивистские подходы, в том числе и в их применении к области искусства, а наш интерес к Тэну с этим как раз и связан, мы получаем представление о наиболее характерных признаках культуры чувственного типа. Так что история с Тэном как частный вопрос нами рассматривается значимым аспектом становления науки об искусстве в его соотнесенности со сменой типов культуры.

Печать негативных коннотаций по отношению к позитивизму, конечно, лежит и на отношении к наследию Тэна. Здесь невозможно не вспомнить, как еще в студенческие годы автор данной работы обнаружил в библиотеке института дореволю-

ционное издание его «Путешествия по Италии» (а оно в России в первый раз было издано в 1913–1916 гг.), которое и было с интересом прочитано и, кстати, сыграло свою роль в его ранних увлечениях социологией искусства. Казалось бы, ну и что: это только факт личной биографии автора этой работы. Не совсем. В 2008 г. «Путешествие по Италии» в России было переиздано [Тэн, 2008а, 2008б]. И не в какой-нибудь серии, скажем, серии «Из забытого научного наследия». Ничего подобного. Еще более удивительный факт: инициаторами издания и научными редакторами выступали искусствоведы-профессионалы, имена и работы которых мне известны. Это научный сотрудник Государственного музея изобразительных искусств имени А. Пушкина В.Э. Маркова и научный сотрудник института теории и истории изобразительных искусств Академии художеств России С.И. Козлова. Издание опровергает все те споры, которые нередко бытуют в искусствоведческом сообществе по поводу правомерности обращения искусствоведа к методам других наук. А кроме того, в связи с этим изданием не может не обратить на себя внимание и другой факт. Переизданное сочинение исследователя XIX в. как явления раннего периода в становлении социологии искусства контрастирует с современной ситуацией, сложившейся с социологией искусства в России, которая еще в 60–70-е гг. прошлого столетия переживала настоящий расцвет. И ведь к этой забытой странице науки возвращают не сами социологи, возрождающие сегодня наследие П. Сорокина, а именно искусствоведы. Что тут скажешь: просто необычный и весьма красноречивый факт.

Для научного прогресса важно иногда возвращаться к его истокам. Но возвращение автора к этой проблематике объясняется совсем по-другому. Он решает вопрос о том, какой новый период сегодня переживает культура и чем объяснить новый интерес к ней науки, который имеет место с середины XX в. Кажется, эта истина усвоена автором этой работы, убежденным в том, что проблема «история истории искусства» в современной науке об искусстве является одной из актуальных. Конечно, представляющих позитивизм ученых не назовешь сторонниками тех форм, что соотносимы с культурой идеационального типа. Оно и понятно, ведь позитивизм – следствие тех ценностных установок и уровней мышления, которые культивируются исключительно культурой чувственного типа. Печать этих установок и уровней лежит на той школе, которую обычно называют «французской социологической школой», к которой принадлежит и Тэн (О. Конт, Э. Дюркгейм, Ж. Гюйо) [Базен, 1995, с.104]. Не случайно те исследователи, которые утверждают, что под воздействием Тэна в истории искусства как научной дисциплине появляется интерес к социальным факторам, называют и школу Э. Дюркгейма – также одного из исследователей, в работах которого проводится идея о том, что искусство в принципе является социальным феноменом.

8. История искусства, воспринятая сквозь призму культуры чувственного типа. Линейный принцип как определяющий принцип истории искусства по Тэну

В представлениях Тэна об истории не может не бросаться в глаза некоторая двусмысленность. С одной стороны, Тэн – гегельянец и вообще последователь философских идей Просвещения, а следовательно, в исследовании истории искусства он следует линейному принципу, как это делали все его выдающиеся предшественни-

ки-философы. Но вот что любопытно: этот принцип линейности предстает у него в позитивистской упаковке. В соответствии с этим принципом он делает значимыми в истории лишь эпохи, соответствующие логике развития, являющейся логикой развития лишь культуры чувственного типа. В этом смысле Тэн – тот самый исследователь, который остается верным эпистеме своего времени. Отсюда такой отбор эпох – античность в варианте «античного Просвещения» и Италия на пике своего развития, что есть Ренессанс. То, что находится между этими эпохами «цветущей сложности культур», у него – упадок и вырождение. Это только позднее историками искусства в лице представителей венской школы в искусствознании Викхофа и Ригля будет доказано, что римское искусство – вовсе не упадок и не нечто похожее на «черную дыру», которая будет реальной вплоть до XV в. [Базен, 1995, с.120]. Конечно, римское искусство отличается от искусства греческого, пережившего не сопоставимый с римским наивысший расцвет. То же и с Ренессансом.

Получается, что до XV в. в истории искусства имел место упадок, который позднее тоже будет пересмотрен. Пересмотрено будет и отношение к византийскому искусству, которое предстанет не вырождающимся греческим, а просто иным, самостоятельным и по отношению к греческому, и по отношению к римскому искусству. Совершаемый Тэном принцип отбора – это не только его индивидуальная особенность как исследователя. В этом проявилась закономерность, характерная для науки XIX в. в целом, целиком и полностью являющаяся порождением культуры чувственного типа. Ведь в этой культуре восприятие времени соотносится с принципом линейности. Конечно, этот принцип не возник в эпоху Просвещения. Он появился гораздо раньше. Но зато именно у философов-энциклопедистов он приобрел законченную форму. Как пишет П. Сорокин, после Ламарка, Конта, Канта, Спенсера идея линейно-эволюционного прогресса стала господствующей. В этом смысле XIX в. в утверждении этой парадигмы стал пиком. Эта прогрессивно-линейная концепция в XIX в. определила развитие социальных и гуманитарных наук. По сути, в этой линейности времени проявился один из существенных признаков культуры чувственного типа.

Однако бывает так, что когда какой-либо процесс в истории в своем развитии достигает высшего совершенства, одновременно наступает и его исчерпанность. То, что развивалось в сторону подъема, начинает клониться к упадку. Что касается восприятия времени, то уже в XIX в. стало очевидным, что принцип линейности, продемонстрированный, например, Гегелем в феноменологии эстетики, уже не соответствует действительному положению дел в истории. Ученые начинают придавать значение возвратным движениям в эволюции исторических процессов. Возникает тенденция к ослаблению слишком жесткого принципа линейности. Эту альтернативную линейную парадигму констатирует П. Сорокин. «В области общественных и гуманитарных наук эта тенденция проявлялась заметнее, чем в биологии, – пишет он, имея в виду циклическую парадигму. – Конец XIX – начало XX в. отмечен упадком теорий об одинаковой последовательности стадий, через которые проходят различные общества в процессе своего развития. В настоящий момент эта теория практически мертва; ни социологи, ни антропологи, ни уважающие себя обществоведы в подавляющем своем большинстве не поддерживают эту разновидность линейной

концепции, столь популярную в XIX в. (пик ее популярности приходится, вероятно, на 1860–1900 гг.). Ее закат означает закат и всех других линейных концепций» [Сорокин, 2000, с.443].

Но ведь что означает угасание того видения эволюции, что связано с принципом линейности и, наоборот, постижением логики истории в соответствии с принципом циклизма? Только одно: возвращение к более архаическому восприятию времени, предшествовавшему линейному принципу. Но не свидетельствует ли это о том, что вместе с утратой интереса к линейности и возникшим интересом к цикличности в истории разворачивается цикл, определяемый уже альтернативной культурой, а именно культурой идеационального типа. Вот именно этой переходностью в восприятии времени, а вместе с тем и переходностью в смене типов культуры объясняется и двусмысленность в методологии Тэна. Тэн как историк искусства вынужден мыслить в соответствии с Гегелем, но он уже чувствует, что в истории существует и та возвратная логика, которую в XVIII в. уже аргументировал Д. Вико. Почему же у Тэна имеет место такой отбор эпох? Одни эпохи он замечает, другие не замечает. Более того, не желает замечать, ибо они для него предстают лишь эпохами вырождения и ничем более. Но эти эпохи вовсе не являются «черными дырами». Это уже давно показали выдающиеся историки искусства.

Но чего они все же не показали? Они до сих пор в этих паузах между ренессансами в истории искусства не улавливали духа альтернативной культуры. В их сочинениях история искусства нередко предстает лишь историей искусства, существующего в границах культуры чувственного типа. Иначе говоря, они предстают лишь искусствоведами, а не культурологами. Но то, что они пишут на материале искусства лишь историю культуры чувственного типа, сами они, естественно, не осознают. Для этого у них отсутствует культурологическое воображение. Это означает, что они – люди своей эпохи, они мыслят, исходя из эпистемы своей эпохи, в которой реальными являются критерии и ценности лишь культуры чувственного типа.

В качестве иллюстрации попробуем привести пример из истории рецепции сочинений Ф. Достоевского, которого иногда воспринимали не просто литератором, а религиозным мыслителем. Так его, например, воспринимал Шпенглер. А вот это как раз в разгар позитивистской вакханалии, т.е. в 60-е гг. XIX в., и оказалось неприемлемым. Д. Мережковский в своем исследовании о Л. Толстом и Достоевском доказывал, что эти два гения явились зачинателями славянского Ренессанса, не совпадавшего по времени с западным Ренессансом и сильно по сравнению с ним запоздавшего. Но какой тип Ренессанса ожидался в начале XX в. в России? Разве тот, что возрождал на Западе в свое время язычество? Если, конечно, такое возрождение язычества в принципе возможно в культуре, становление которой происходило на основе христианства. Если бы было так, то не было бы столь очевидного здесь возрождения Средневековья, о чем свидетельствует даже подъем в философии, которая, в отличие от западного Ренессанса, возвращала к средним векам.

Если и в самом деле российская история со второй половины XIX в. двигалась в сторону Ренессанса, то этот Ренессанс предполагал не совсем то, что в свое время имело место на Западе. Это был религиозный Ренессанс как часть общего Ренессанса. Но он предполагал реабилитацию средневековых ценностей, которым с эпохи Ренессанса присваивались негативные коннотации [Вульф, 2014, с.11]. Ина-

че говоря, содержанием Ренессанса в России были не ценности культуры чувственного типа, а ценности альтернативной ей культуры. А культура идеационального типа – это и есть реабилитация существовавших в истории типов культуры. И самым поздним вариантом такой культуры было оклеветанное мыслителями эпохи модерна Средневековье. Конечно, нельзя утверждать, что в России Серебряного века произошла реабилитация Средневековья, но можно утверждать, что ценности культуры идеационального типа здесь заметно активизировались. И Достоевский как религиозный мыслитель к этому имеет прямое отношение. Он, конечно, предвосхищает славянский ренессанс, но не в том смысле, о котором пишет Д. Мережковский, т.е. не в западном смысле. Запад – предельно динамичная культура и, кажется, возвратных движений не предполагает. Не то – Россия. Если Достоевский что-то и предвосхищает, то не Ренессанс в его западном варианте, а тот тип культуры, который обозначается как культура идеационального типа с ее прорывом к сверхчувственному.

А что касается того, был ли славянский Ренессанс в начале XX в. или не был, то можно утверждать следующее. Та вспышка сакрализации, что окрашивала восприятие средневековым человеком мира, которая должна была преобразить русскую культуру в ситуации беспрецедентного омассовления, и состоялась, и в то же время не состоялась. Она не состоялась в тех формах, в которых ожидалась, зато состоялась в извращенных, точнее, секулярных формах, а именно в форме активности массы во время революции, что проявилось в трансформации политики в религию. Но Достоевский, как в свое время Лютер на Западе, вовсе не хотел революции и уже смоделировал ее механизм в романе «Бесы». Пассионарность массы проявилась прежде всего в политических формах. Да, в романах Достоевского улавливается потенциал идеационализма, но, в конечном счете, он был перенесен в политическую сферу, представ «бесовством». И это как раз и стало причиной расхождения между его идеей и, как выражался Тэн, средой и, еще важнее, моментом. Пример с отношением к сочинениям Достоевского, признание к которому придет лишь позднее, когда позитивистская вспышка начнет угасать, явился весьма показательным. Этот весьма любопытный нюанс в отношении к классику фиксировал В. Розанов, сочинения которого лучше всего помогают воскресить атмосферу позитивизма в России в 60-е гг. XIX в. «Даже величайшие силы, как Толстой и Достоевский, были относительны, сопоставляя их с 60-ми годами; и кое-что около них пытались сделать, и как-нибудь их ограничить» [Розанов, 2005, с.341].

Что касается Достоевского, то «он один “грудью сходил” с 60-ми годами, и не в “бесах”, что было бы уже сущими пустяками, а во “всем”, от “Бедных людей” и до могилы. Достоевский, от отрочества, от мальчика, когда он переписывался “с братом Мишей”, был весь другого тона, другого масштаба человек, другого жеста человек, нежели 60-е гг.» [Розанов, 2005, с.342]. Достоевский шел против течения, против настроений 60-х гг., когда умами владели Чернышевский и Добролюбов. Можно вслед за В. Розановым утверждать, что общество этого времени Достоевского не приняло. «И потому, в сущности, – единственно потому, что он пришел уже после Белинского и вошел “гвоздем” в установившуюся, сущую, наличную “литературу 60-х гг.”. Эта литература просто не пустила его... не пустил тот же Некрасов, который его приветствовал как “начинающего писателя”; и Белинский, восторженно принявший “Бедных людей” – “Извините, место занято”, – сказал ему скромный капельдинер,

и он скромно, тихо, невольно, неодолимо отошел куда-то... Его “прочли”... Но, что такое “читанье”? Ничего. Нужно “жрать” писателя, нужно “есть его”; “умереть с голоду” без него. А это – другое дело. За Достоевского никогда не шли на каторгу» [Розанов, 2005, с.342].

Позитивизм, как мы уже показали, явился высшим выражением культуры чувственного типа. Конечно, переводы сочинений Тэна в России не могли не вызвать критических откликов. Они были. Мы приведем один из таких откликов, который касается зависимости художника от среды, что как раз и является одним из самых известных тезисов мыслителя. Так, имея в виду «Философию искусства», А. Деревицкий в «Харьковских губернских ведомостях» за № 77 и 78 за 1893 г. пишет, что изучать процессы художественного творчества можно двояким образом. Предметом исследования можно делать продукты творчества, а можно изучать мир самих художников, опираясь на дневники, воспоминания, переписку, черновые наброски, планы, т.е. на то, что предлагал исследовать Сент-Бев. Кстати, такое направление в исследовании искусства в России возрождалось в 1960–1970-е гг., о чем свидетельствовала активно работавшая Комиссия по изучению художественного творчества при РАН под руководством Б.С. Мейлаха. Что касается Тэна, то, по мнению харьковского критика, он переносит читателя из сферы личной, индивидуальной психологии на почву психологии народной, коллективной, массовой. Для него важно, что искусство является продуктом среды. Однако критику важно показать, что, кроме всего прочего, существует и обратное воздействие искусства на среду. Его не удовлетворяет эта односторонняя зависимость искусства от среды. «Выходит таким образом, что всякое более или менее яркое художественное дарование есть как бы лишь конденсация художественных инстинктов и расположений, таящихся в народившей его среде, – результат бесконечного ряда частных причин, ключ к уразумению и определению которых дается, конечно, изучением среды. Искусство данного народа есть реализация художественного капитала, запасенного и накопленного народною психикой. Тэн словно не допускает возможности конфликта между средою и личностью, не допускает противоположности между сплошным фоном общественной жизни и индивидуальною своеобразием. Умственные и нравственные состояния общества, внешние условия быта и особенности исторического прошлого – вся сумма этих сил как бы предопределяет роковым образом и направления деятельности индивидуумов» [Деревицкий, 1893, с.5].

В этом подавлении личности средой А. Деревицкий усматривает односторонность постановки вопроса, что затрудняет выявление в произведении эстетической и нравственной оценки, как и воздействия его на общество, т.е., если прибегнуть к теоретическим положениям Тэна, среду. «Обильно демонстрируя при каждом удобном случае огромность влияния среды на зарождение, развитие и падение искусства, Тэн забывает, например, отметить обратное воздействие искусства на среду. Палка о двух концах, – и, если различные стороны народной жизни, несомненно, влияют на ход и характер искусства, то, разумеется, и сами подчиняются его влиянию. Если в художественном произведении общественное настроение того или другого исторического момента находит для себя яркое, цельное, типическое выражение, то их творцы являются, естественно, руководителями и наставниками толпы, способству-

ют общественному самосознанию, будят общественную мысль и открывают перед нею новые горизонты» [Деревицкий, 1893, с.6]. Это суждение критика напоминает вывод, сделанный М. Гюйо по поводу опять же односторонности метода Тэна, который соотносим лишь с частью истины. «К неполной теории Тэна об отношениях между социальной средой и художественным гением и о возможных заключениях от одного понятия к другому, – пишет М. Гюйо, – нужно прибавить теорию, основанную на противоположном принципе. Тэн предполагает предшествующую среду, производящую индивидуального гения, – нужно предположить индивидуального гения, создающего новую среду или новое состояние среды» [Гюйо, 1901, с.75]. С этим выводом не поспоришь.

9. Периоды упадка искусства в концепции Тэна как следствие неспособности учитывать в истории активность культуры идеационального типа.

Как мы стараемся проследить, в эту эпоху происходит становление культуры чувственного типа. Культура этого типа диктует историкам искусства совершенно определенные системы видения, действие которых приводит и к открытию мира заново. В связи с этим можно говорить о каком-то прогрессе (ну разве не является прогрессом открытие центральной перспективы в искусстве Ренессанса), но в то же время и к барьерам, возникающим на пути к осознанию мира (смотрите опыт художественного авангарда, отказавшегося от центральной перспективы, и критику этой перспективы П. Флоренским). Критерии культуры чувственного типа исследователями были возведены в определяющий принцип. По сути, возведение этих критериев в определяющие привело к тому, что они оказались нечувствительными к критериям и ценностям альтернативной культуры. Выражением определяющих их деятельность критериев и ценностей стало, естественно, то искусство, что в Европе возникло в эпоху Ренессанса, которое, в свою очередь, ориентировалось на классику, т.е. на античное искусство, а оно было представлено И. Винкельманом как образец, причем непревзойденный и реальный на все времена. Так возник исключительный статус искусства Ренессанса, ставший на многие столетия единственным критерием художественных оценок, что, конечно, способствовало более общему процессу распространения в мире вестернизации. Этот приемлемый для одной эпохи и для одной системы ценностей принцип в исследовании искусства сыграл негативную роль, хотя, само собой разумеется, как уже отмечалось, он имел положительный результат.

Почему же негативную роль? Да потому, что он стал барьером для исследования многих эпох в истории искусства, которые ассоциировались с «черной дырой». Отсюда идет, например, неприятие с эпохи Ренессанса византийского искусства и отрицание средневекового искусства, что мы обнаруживаем у Д. Вазари. Считается, что освобождение византийского условного стиля на Западе началось уже с конца XIII в. В связи с этим обычно называется имя Джотто, осуществившего «подлинную трансформацию живописи и заменившего сакральную эстетику Византии здоровым изображением природы» [Базен, 1995, с.113]. Эта ситуация фатальной неспособности осмыслить другие эпохи в истории искусства могла продолжаться лишь до той поры, пока не будет прояснено то, что помимо культуры чувственного типа

в истории могут иметь место и альтернативные культуры. Эти эпохи, к которым историки искусства не проявили интереса, привлекают как раз тем, что они возникли и проходили разные этапы становления альтернативной культуры. И если, скажем, иметь в виду византийское и западное средневековое искусство, то тут следует иметь в виду вовсе не упадок и не вырождение искусства, а процесс формирования и утверждения самостоятельного по отношению к эпохам расцвета искусства. Если иметь в виду средневековое западное искусство, то его открытием именно в этом качестве мы обязаны, разумеется, не Тэну, а М. Дворжаку [Дворжак, 2001, с.55].

Так и хочется сказать, что Тэн, поскольку он, как мы привыкли его воспринимать, остается позитивистом, то ему, кажется, не дано понять то, что, скажем, открывает в византийском искусстве В. Лазарев, а в средневековом искусстве Запада М. Дворжак. А что же они в этих эстетических формах открывают? А они не то чтобы открывают, а позволяют себе переоценку уже известного. Как известно, в искусстве существуют две основополагающие категории – пространство и время. До некоторого времени считалось, что в их взаимоотношениях пространство играло доминирующую роль, что можно проиллюстрировать на примере классического искусства. В нем даже время передавалось средствами пространства, что, несомненно, получало выражение в изобразительном искусстве. Бергсону удалось показать, что чем ближе к XX в., тем время все больше освобождается от доминирующей и определяющей роли пространства, что начинает проявляться в потребности фиксации каждого мгновения бытия. Возникает система видения, продемонстрированная, с одной стороны, импрессионизмом в живописи и фотографией, с другой. Именно эти новшества наконец-то стали способами той самой западной ментальности, с которой связана жажда перманентного мумифицирования каждого мгновения совершающейся истории. Это присущее фаустовскому человеку обостренное чувство времени наконец-то приобрело возможность получить свое полное выражение.

Но дело не только в этом. В живописи XX в. происходит разрушение той формы синтеза между временем и пространством, что предстала в искусстве Ренессанса. Скажем, у таких художников, как Рафаэль, каждое мгновение запечатленной на полотне реальности несет на себе печать вечности. В более позднем искусстве это равновесие между сиюминутным и вечным было разрушено. Художников, с одной стороны, начинает интересовать сиюминутное, и мы имеем импрессионизм, а с другой – отрицание сиюминутности, о чем свидетельствуют эксперименты художественного авангарда. Тэн импрессионизм не замечает, зато он пристрастен к сиюминутности нидерландского искусства, что тоже заслуживает внимания. Ведь тенденция, связанная с натурализмом, означает поминки по сакральности и движение в сторону документальной фиксации физической реальности. Это все та же тенденция, выражающая дух позитивизма. Так, характеризуя расцвет искусства в Нидерландах, Тэн пишет: «Художник любит действительность за нее самое и не сводит своей задачи к тому, чтобы изображать лежащий за ее пределами мир; он видит в ней не средство, а цель. Умножаются сцены, взятые из будничной жизни; живописец рисует буржуа в лавке, весовщиков золота, исхудалые лица и лукавые улыбки скряг, влюбленные пары» [Тэн, 1933, с.169].

Одних интересует динамика, процесс становления, изменения, трансформации, которые становятся самоцелью до такой степени, что знакомые предметы теряют

свои привычные формы и расщепляются на множество их состояний, как в кубизме и футуризме. Видимо, своего высшего выражения и импрессионизм, и кубизм достигают в кинематографе, о чем свидетельствуют те его формы, в которых определяющим элементом становится монтаж. Здесь на первом месте динамизм, изменения ракурсов, движение, фрагментация. Да и опыт нидерландского искусства в связи с его натурализмом в кино тоже будет использоваться. Других все эти признаки, связанные со становлением и динамизмом, вообще не интересуют. Имея в виду византийскую иконопись, В. Лазарев пишет, что здесь «художники стремились к тому, чтобы изображать не случайные моменты явления, не его меняющиеся аспекты, а его неизменную сущность» [Лазарев, 1947, с.29]. Причем эта тенденция нередко проникает, в том числе, и в кинематограф, выразивший с наибольшей полнотой столь присущий последним столетиям дух динамизма. Эта тенденция, возникающая параллельно альтернативной тенденции, может быть проиллюстрирована фильмами Тарковского и Параджанова, хотя, как доказывает П. Шредер, тенденция, характерная для названных режиссеров, давно имеет место и в кино [Шредер, 1996, с.183].

Но если альтернативная тенденция в кино отрицает культивируемую динамику, получающую выражение во всех видах искусства и в особенности в XX в. в кино, то что же ее характеризует? А характеризует то, что отмечалось П. Сорокиным, которого мы выше цитировали в связи с противопоставлением типов культуры. Если первая тенденция связана с динамикой, то вторая, естественно, со статикой. Если первая тенденция активизируется, когда необходимо передавать сиюминутное время или время кратких длительностей, то вторая имеет место, когда необходимо подчеркнуть вечность. Но что вообще символизирует статика? Она восстанавливает права сакрального и сверхчувственного, как это было в византийском искусстве, которое Запад перестало интересоваться с того момента, как в ситуации секуляризации в западном искусстве возник интерес к передаче сиюминутного времени, и в этом мы убеждаемся, когда видим, как в евангельском сюжете уже возникает жанровая картина. Иначе говоря, с момента возникновения тех художественных ценностей, что так привлекают в Ренессансе, формы которого превращаются в те единственные образцы, которым вплоть до XX в. необходимо было следовать. Но стало ли угасать византийское искусство? Не следует ли в данном случае говорить о его угасании лишь в сознании фаустовского человека, устремленного к духу индустриального общества, который ведь и порождает динамизм, и того образа византийского искусства, которое у западного человека ассоциируется не с динамикой, а со статикой?

Но вот удивительное дело: византийское искусство навсегда вовсе не угасло. Оно и переживет тот подъем, что произошел в Ренессансе, и вернет свои права в более позднюю эпоху, а именно, как это ни покажется странным, в эпоху угасания позитивизма, следовательно, в эпоху художественного авангарда и кинематографа. О чем сообщенные нами факты говорят? Они говорят о своеобразном культурном плюрализме в оценках и критериях, которые в истории искусства должны существовать и которые свидетельствуют об относительности выносимых историками искусства оценок. А эта относительность объясняется несходством типов культуры и тем, что к ценностям культуры одного типа применяются критерии культуры другого типа. Они также говорят о том, что, прибегая к каким-то критериям и оценкам при ана-

«Наследие» № 2 (17) (2020)

лизе конкретных произведений искусства, необходимо исходить не только из своего времени и не только из соотносительности конкретных произведений с универсальными стилями, без чего так называемая нормальная наука не существует. Необходимо исходить из существования в истории альтернативных культурных типов. Лишь с помощью таких культурных типов можно понять, что динамика не может являться единственно приемлемой формой, как не является таковой и статика. В реальной истории происходит чередование культурных типов, а вместе с ними и несходных представлений о пространстве и времени. Это-то как раз и иллюстрирует несходство искусствоведческого и культурологического подходов. С точки зрения культурологии в истории нельзя все сводить к эпохам вырождения и упадка искусства. Необходимо учитывать смену культурных типов. Невозможно и недопустимо применять критерии оценки, выражающие дух одного типа культуры, к художественным формам, становление которых разворачивается в культуре другого типа. Иначе говоря, искусствоведческий подход должен быть дополнен культурологическим подходом. Тот социологический подход, о котором в данной работе идет речь в связи с методом Тэна, оказывается лишь одной из попыток движения к осознанию самого глобального поворота, а именно того, что разворачивается на уровне культуры.

Продолжение следует

Литература

- Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М.: Издательская групп «Прогресс»—«Культура», 1995.
- Бердяев Н. Константин Леонтьев. Очерк из истории русской религиозной мысли. Алексей Степанович Хомяков. М.: Аст: Аст. Москва: Хранитель, 2007.
- Бокль Г.Т. История цивилизации в Англии. В 2-х т., СПб., 1906.
- Вульф Морис де. Средневековая философия и цивилизация. М.: Центрполиграф, 2014.
- Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988.
- Гачев Г. Германский образ мира. Германия в сравнении с Россией. М.: Академический проект, 2019.
- Гизо Ф. История цивилизации во Франции. В 4-х т., т.1. М.: Издательский дом «Рубежи XXI», 2006.
- Гюйо М. Искусство с социологической точки зрения. СПб., 1901.
- Дворжак М. История искусства как история духа. СПб.: Академический проект, 2001.
- Деревицкий А. Тэн как эстетик // Харьковские губернские Ведомости. 1893, № 77, 78.
- Дюркгейм Э. Метод социологии // Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение. М.: Канон, 1995.
- Лазарев В. История византийской живописи. В 2-х т., т. 1. М.: Искусство, 1947.
- Ницше Ф. Сочинения. В 2-х т., т. 1. М.: Мысль, 1990.
- Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М.: Искусство, 1998.
- Плеханов Г. Эстетика и социология искусства. В 2-х т., т. 2. М., 1978.
- Розанов В. Когда начальство ушло... М.: Республика, 2005.
- Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2000.
- Тэн И. Путешествие по Италии. В 2-х т., т. 1. М.: «Арт – Родник», 2008а.
- Тэн И. Путешествие по Италии. В 2-х т., т. 2. Флоренция и Венеция. М.: «Арт – Родник», 2008б.
- Тэн И. Философия искусства и об идеале в искусстве. Воронеж, 1869.
- Тэн И. Философия искусства. М.: Огиз-Изогиз, 1933.
- Февр Л. Цивилизация: Эволюция слова и группы идей // Февр Л. Бои за историю. М.: Наука, 1991.
- 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.
- Berdyaev N. *Konstantin Leont'ev. Ocherk iz istorii russkoj religioznoj mysli. Aleksey Stepanovich Homyakov* [Konstantin Leontiev. An essay out of the Russian religious thought's history. Alexey Stepanovich Khomyakov]. M.: Ast: Ast. Moscow: Hranitel', 2007.
- Buckle H. *Istoriya civilizacii v Anglii* [History of civilization in England]. In 2 vol, vol. 1. SPb., 1906.
- Wulf Maurice de. *Srednevekovaya filosofiya i civilizaciya* [Philosophy and civilization in the Middle Ages]. M.: Centrpoligraf, 2014.
- Gadamer H.-G. *Istina i metod. Osnovy filosofskoj germeneytiki* [Truth and method. Foundations of a philosophical hermeneutics]. M.: Progress, 1988.
- Gachev G. *Germanskij obraz mira. Germaniya v sravnenii s Rossiej* [German image of the world. Germany compared to Russia]. M.: Academic project, 2019.
- Guizot F. *Istoriya civilizacii vo Francii* [History of civilization in France]. In 4 vols., vol. 1. M.: Publishing House «Rubezhi XXI», 2006.
- Guyot M. *Iskusstvo s sociologicheskoy tochki zreniya* [Art from the sociological point of view]. SPb., 1901.
- Dvorak M. *Istoriya iskusstva kak istoriya duha* [The history of art as the history of ideas]. St. Petersburg, Academic Project. 2001.
- Derevitsky A. *Ten kak estetik* [Ten as an aesthetician] // *Har'kovskie gubernskie Vedomosti* [The Kharkov Provincial Gazette]. 1893, № 77, 78.
- Durkheim E. *Metod sociologii* [Method of sociology] // Durkheim E. *Sociologiya. Ee predmet, metod, prednaznachenie* [Sociology. Its subject, method, purpose]. M, Kanon, 1995.
- Lazarev V. *Istoriya vizantijskoj zhivopisi* [History of the Byzantine painting]. In 2 vols., vol. 1. M.: Iskusstvo. 1947.
- Nietzsche F. *Sochineniya* [Works]. In 2 vols., vol. 1. M.: Mysl', 1990.
- Panofsky E. *Renessans i «renessansy» v iskusstve Zapada* [Renaissance and Renascences in Western art]. M.: Iskusstvo, 1998.
- Plekhanov G. *Estetika i sociologiya iskusstva* [Aesthetics and sociology of art]. In 2 vols., vol. 2., M., 1978.
- Roazanov V. *Kogda nachal'stvo ushlo...* [When the superiors left...] M., Respublika. 2005.
- 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.
- Taine H. *Puteshestvie po Italii* [Travels to Italy]. In 2 vol., Vol. 1., M., Art-Rodnik, 2008a.
- Taine H. *Puteshestvie po Italii* [Travels to Italy]. In 2 vol., Vol. 2., M., Art-Rodnik, 2008b.
- 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.
- Febvre L. *Civilizaciya: Evolyuciya slova i gruppy idej* [Civilization: the evolution of a word and a group of ideas] // Fevr L. *Boi za istoriyu* [Battles for history]. M.: Nauka, 1991.
- Schrader P. *Transcendental'nyj stil' v kino: Odzu, Bresson, Drejer* [Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer] // *Kinovedcheskie zapiski* [Cinema notes]. 1996, No. 32.