

О.А. Кривцун

История искусств и философия истории

Вселенная непрестанно вновь начинается и кончается, каждое мгновение она зарождается и умирает.

Д.Дидро

Смысл мира должен находиться вне мира. Если есть некая ценность, она должна находиться вне всего происходящего и так-бытия. Ибо все происходящее и так-бытие случайны.

Л.Витгенштейн

Знаком зрелости, совершеннолетия любой науки является ее переход к такой исследовательской стадии, когда методы описания, классификации и атрибуции, накопив необходимый материал, формируют почву для анализа принципиально иного уровня: выявления внутренних закономерностей, пружин и алгоритмов в исторических преобразованиях самого предмета исследования. В нашем случае речь идет о всеобщей истории искусств.

Изучение исторических парадоксов искусства в аспекте философии истории в наибольшей степени идентифицируется с истолкованием судеб художественного творчества в целом, с пониманием смысла тектонических поворотов художественного процесса, с осознанием всеобщих истоков и механизмов человеческой культуры и миссии искусства в этом контексте.

Еще до недавнего времени отечественная эстетика в своих исторических штудиях ограничивалась преимущественным интересом к сугубо понятийному анализу, наблюдению движения и трансформа-

ции категориального аппарата своей науки. В качестве основного высвечивался вопрос: как мыслит теоретик искусства разных исторических эпох, к каким средствам логического и лингвистического анализа он прибегал. В результате эстетика в значительной мере позиционировала себя в качестве исторической эпистемологии, из которой была элиминирована собственно историческая реальность — живая жизнь искусства, изменчивые принципы формообразования. Сегодня имеются все предпосылки к тому, чтобы эстетика и философия искусства реализовали свой потенциал «законовыводящей» науки, способной прочертить траектории эпохальных «вздохов» и «выдохов» художественного творчества, выявить алгоритмы, структурирующие европейский художественный процесс. Подобные подходы, раскрывающие культурные и художественные причины крушения устойчивых языковых и образных средств и воцарения новых в рамках больших исторических длительностей в течение последнего столетия, заинтересованно исследовала зарубежная эстетика (А.Хаузер, Э.Пановский, Э.Гомбрих, Г.Зедльмайр).

Что происходит с искусством на протяжении его многотысячелетней истории? Исключает ли циклический процесс становления и саморазвития художественных форм механизмы кумулятивности? Что развивается в рамках мировой панорамы искусства и развивается ли вообще? В отличие от эмпирического искусствоведения, ориентированного на «микроанализ» памятников истории искусства, эстетика призвана ставить и решать глобальные проблемы истории искусств. К их числу относятся поиск *критериев выделения относительно самостоятельных художественных циклов* в истории, проблема *соотношения и способов взаимодействия художественных эпох*, проблема существования/несуществования *«нерва» художественного развития, пробивающегося сквозь стыки разных эпох и культур*.

Своеобразие между философской (теоретической) историей искусств и эмпирическим (искусствоведческим) анализом можно представить как различие между *диахроническим* и *синхроническим* подходами к изучению искусства. Диахронический подход предполагает изучение отношений между последовательно разворачивающимися стадиями художественного развития, то есть стадиями, *следующими друг за другом во временной перспективе*. Синхронический подход направлен на изучение явлений и событий, сосуществующих параллельно, одновременно, в рамках одной и той же эпохи, *друг рядом с другом, т.е. в большей мере в пространственной перспективе*.

Наблюдение над механизмами обменных процессов внутри духовной культуры всякий раз убеждает исследователя в том, что креативные возможности каждой ее формы, каждого сегмента самобыт-

ны. Способы художественного претворения сильны иносказанием, опосредованностью, неоднозначностью, когда та или иная идея предстает в произведении искусства как данная идея и вместе с тем как нечто большее. Какой бы освоенностью ни отличался предмет, к которому обращается художественное творчество, многоплановость языка искусства позволяет всегда создавать на его основе нечто **принципиально новое**. Воспроизводимые в искусстве каноны, безусловно, имеют соответствующие эквиваленты в иных сферах духовной деятельности, однако не тождественны им. Живой процесс духовных поисков эпохи разворачивается как динамичное взаимное стимулирование разных областей культуры, охваченных стремлением найти решения актуальных смысложизненных проблем.

В этой связи широко известный взгляд на искусство как «историю духа» должен быть понят не столько как умение искусства иллюстрировать уже состоявшиеся духовные поиски в выразительных чувственных формах, сколько как способность искусства быть равноправным участником становящегося культурного самосознания, чьи творческие результаты, конечно же, невозможно заместить сколь угодно похожими (но только на первый взгляд!) рефлексиями в сфере морали, философии, науки. Действительно, этот тезис, ставший аксиоматичным со времен Канта и Гегеля, сегодня интенсивно актуализируется, обрастает новыми оттенками и мотивациями. Начальная интуиция в этом плане заставляет предположить не только возможность, но и правомерность несовпадения (алго)ритмов исторической модификации искусства в его соотнесенности с иными сферами культуры.

Попытки нащупать закономерности художественного процесса с привлечением анализа общекультурных факторов активно принимались в отечественной науке в 20-е и 30-е гг. (Б.Томашевский, Ю.Тынянов, Б.Эйхенбаум, В.Шкловский, И.Иоффе, А.Федоров-Давыдов). Перечисленные исследователи заложили традицию изучения эволюции художественных форм с внутренней, «невидимой» стороны, как процесса, обусловленного системными связями искусства с данным типом культуры, своеобразием исторического сознания и психологии. С учетом фундаментальных накоплений, сделанных зарубежной и отечественной наукой последующих этапов, постепенно смог откристаллизироваться важный методологический импульс, ориентирующий исследователя на интерпретацию истории изобразительного искусства, литературы, театра, музыки таким образом, что **собственно культурно-исторические мотивы не привносятся извне, а раскрываются как неотъемлемая внутренняя сторона эволюционирующего художественного процесса.**

Художественный процесс: события и структуры

В разные времена и по-разному философия искусства пыталась структурировать внешне несистемный художественный процесс, сгруппировать произведения искусства по их характерным признакам. Так рождались многочисленные истории искусства, в которых, начиная приблизительно с XVIII в., стал особенно заметен и ощутим относительно единый порядок в изложении материала художественной истории человечества. В каждом подобном исследовании дифференцируются такие этапы художественного процесса, как античность, средневековье, Ренессанс, барокко, классицизм и т.д. Со временем в качестве центральной категории, в опоре на которую в искусствоведении происходило членение художественного процесса, утвердилась категория *стиля*. К настоящему времени на основе изучения исторической эволюции стилей создано большое количество отечественных и зарубежных исследований, раскрывающих выразительную панораму художественных поисков, вершинных достижений в области изобразительного искусства и архитектуры, музыки, театра, литературы.

Оперирование категорией стиля позволило проделать большую изыскательскую работу по атрибуции известных и заново обнаруженных произведений искусства, упорядочить весь исторический массив художественных памятников, сообразуясь с особой культурно-художественной целостностью, каковой является стиль. Нельзя было не заметить, что одновременно по мере осуществления этой работы категория стиля обнаруживала и свою ограниченность. Само по себе определение стилевой принадлежности текста еще не давало ясного ответа на вопрос, в какой точке исторического процесса он располагается, как связан с предыдущими фазами художественного развития, решает ли он задачи локального уровня, связанного с вызреванием и исчерпанием отдельного стиля, или же является уникальной вехой какого-то более общего художественного цикла, охватывающего несколько стилей. Кроме того, «внестилевой» или «надстилевой» характер произведений ряда выдающихся мастеров — Сервантеса, Караваджо, Веласкеса, Рембрандта, Баха и многих других — делал искусственным подведение их творчества под стилевые схемы соответствующих эпох.

Безусловно, в логике развития теоретического искусствознания сказались трудности, во многом характерные вообще для становления исторической науки. Подобно другим отраслям истории искусствоведение прошло подготовительные стадии хаотичного накопле-

ния материала, затем выработало наиболее общие принципы его упорядочения и сравнительно поздно пришло к осознанию своих логических задач как законоустанавливающей науки. «Философская» ступень в эволюции исторической науки совпадает с ее стремлением охватить свой предмет одновременно в его конкретной полноте и всеобщности. Точно так же стремление истории искусства к «объяснению» и «классификации» на определенном этапе уступает место усилению найти в движении художественного процесса некоторое *внутреннее единство*. Но для осуществления этого стремления нужна историческая концепция, объединяющая теория.

К сожалению, как отмечал еще в начале нашего столетия Г. Шпет, чаще всего в качестве такой идеи выдвигается либо совершенно субъективное понимание исторического процесса как целого, либо акцентирование лишь какого-то одного момента целого¹. Другими словами, вместо концепции исторического процесса устанавливается «точка зрения». Существенное значение здесь сыграл и взгляд ряда философов, полагавших, что разнообразные формы искусства, религии и морали — всегда есть ответ на своеобразие данной культурной общности; что у этих форм есть *чередование*, но нет *развития*, следовательно, и нет *истории*.

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

Общепризнанным идеалом художественного совершенства в искусствоведческих трудах, начиная с эпохи Возрождения, выступала классическая античность. Древнегреческая классика, взятая как норма и образец, длительное время служила основанием, задававшим единый критерий, на котором возводилось целостное здание художественной истории человечества, предопределяя соответствующие сопоставления и оценки последующих стилей. Такая позиция была по-своему теоретична, однако с очевидным отрицательным следствием. Попытка придать «идее» истории нормативный, конститутивный характер скорее давала повод для осмысления и выстраивания истории в особом ключе: какой она могла бы только быть. И то, что *может быть*, в свою очередь, принималось за то, что *должно быть*. Теория исторического прошлого переходила в теорию исторического будущего.

Однако если еще в трудах Канта и Гёте весь историко-художественный процесс имел единый и твердый критерий верного или «правильного» (классическая Греция), то уже начиная с сочинений Гельдерлина и Гегеля точка отсчета меняется. Гельдерлин на рубеже XVIII—XIX в. стремится заглянуть за греческих трагиков, нащупывая предоснову их творчества и открывая в ней слой «восточной неоформленности». Греческое, таким образом, начинает отсчитываться от стоящего за ним восточного. Гегель проделал аналогичную работу, но по-своему, через взаимопереход материального и духовного начал, через модификацию форм внешнего инобытия идеи, устанавливая волнуемую взаимосвязь Востока и Греции как двух центральных моментов культурной истории.

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

Многочисленные «типологии искусства», получившие широкое распространение в XX в. и призванные заполнить теоретический вакуум знания об искусстве, были скорее не типологиями, а *классификациями*, дроблением истории искусства по хронологическому принципу, либо по признакам стилевой зрелости. Ибо типология искусства как некоего целого предполагает, с одной стороны, наличие у этого целого единой *саморазвивающейся основы*, а с другой — выявление на этом пути таких специфических общностей, которые выступают в качестве типов по отношению к этому целому.

Для философии искусства задача выработки концепта художественной эволюции означала необходимость обнаружить смысл художественного процесса не путем внешнего привнесения «точек зрения», а путем раскрытия имманентных стимулов самого движущегося предмета, каким является история искусств. Как видим, еще во второй половине XIX столетия теоретическое искусствознание столкнулось со сложным противоречием: с одной стороны, специалисты не могли не фиксировать явные и неявные исторические заимствования, содержательно-тематическую и лексически-выразительную

переключку эпох, словом, ощущали необходимость осознания *единства* на первый взгляд неоформленного и контрастного художественного процесса. С другой — точность искусствоведческого анализа с учетом накопленного инструментария могла быть обеспечена только на *ограниченном* эмпирическом материале, где тщательность в установлении фактов, атрибуции произведений была призвана сохранить статус искусствоведения как науки.

Со временем мысль о природе культурно-художественной целостности претерпела много исторических вариаций и заимствований, сохраняя главный пафос: призыв отказаться от привычки определять тот или иной исторический тип через перечисление отдельных его признаков. Если в истории суждено было сложиться некоей устойчивой художественной форме, то жизнеспособность этого своеобразного типа целостности обеспечивает особое «силовое поле» данной культуры, удерживающее в единстве все ее уровни — от чувственно-эмоциональных, неотрефлектированных основ до способа мышления и самоосознания.

Действительность порождает определенную культурную форму, но затем, утвердившись, эта форма уже сама обладает способностью организовывать и управлять действительностью. Почему «силовое поле» установившейся культурной формы вдруг перестраивается в пользу одного, а не другого оппозиционного течения? Каков *состав факторов*, позволяющих фиксировать завершение одного художественного цикла и начало другого? Опора на изучение одних лишь художественных стимулов эволюции здесь явно недостаточна. Об этом же говорит и А.В.Михайлов, обнаруживший на основе обобщения большого литературоведческого материала повторяющийся сбой в литературных концепциях, когда «это теоретически продуманное построение академической науки литературоведения спотыкается, как нам кажется, об одно с давних пор заколдованное место литературной теории. А именно литературоведу представляется, что теория литературы (и историческая поэтика как ее составляющая) почему-то независима от истории»². Сказанное, безусловно, относится и к искусствоведению.

Как вплести и согласовать типологию художественных модификаций с всеобщим историко-культурным процессом, если теории последнего, приемлемой для искусствознания, пока не существует? Разочарование в такой возможности только укрепило *принцип органики* как методологический подход историков искусства, убежденных в том, что у каждой художественной, культурной эпохи есть свой путь и она совершает его как целое — с рождением, зрелостью и увядани-

ем. «Каждая эпоха непосредственно сопряжена с Богом и ценность ее не в том, что проистекает из нее, но в самом ее существовании, в ее собственном бытии»³. Не так уж был и неправ немецкий исследователь Леопольд фон Ранке, акцентируя в этом своем тезисе поиск того, как устроено, как согласовано это зримое и незримое культурное целое, исчерпывая, однако, свою задачу как историка локально-историческим анализом. А вот аргументы известного отечественного исследователя-медиевиста: «Понять культуру прошлого можно только при строго историческом подходе, только измеряя ее соответствующей ей меркой. Единого масштаба не существует, ибо не существует единого человека, равного самому себе во все эти эпохи»⁴. Безусловно, только тогда, когда наука отбрасывает заблуждения, что существует некая общечеловеческая естественность, что человек во все времена неизменен, — только тогда снимается одно из важнейших препятствий для исторического мышления, для историзма. Надо стараться проникнуть в существо бытия каждой культуры изнутри, через постижение глубочайшего онтологического значения категорий человеческой духовной жизни. Правда, здесь, как и в ряде других случаев, мы сталкиваемся с тем, что в принцип историзма теоретики и историки вкладывают неоднозначное содержание.

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

Такой взгляд подразумевает, что **у искусства в целом нет истории**, есть лишь цепь прихотливых метаморфоз, поскольку отсутствует ясная точка отсчета, критерий, согласно которому с достаточной убедительностью можно было бы определить место и положение, которое занимает тот или иной художественный этап в историческом процессе. Однако, полагаю, принцип историзма не означает только того, что на прошлое мы должны стараться смотреть не со стороны, а изнутри. Такая позиция, ограничивающая взгляд ученого рамками одной локальной культуры, делает его неотзывчивым к общему

историческому потоку и виду «жизненных бурь». Специальное рассмотрение отдельных художественных циклов и явлений искусства не означает, что историзм исключает методы макроанализа и поиски форм сопряжений разных эпох. Вопреки накатанной инерции необходимо все же искать способы обнаружения *независимых от взгляда современного человека* алгоритмов историко-культурного процесса, разумеется, воздерживаясь от прямолинейной крайности оценки каждой новой эпохи как более высшей ступени человеческой жизни, когда последующее поколение превосходило бы предыдущее, а это последнее только несло бы его на своих плечах.

Постановка такой задачи (поиск с позиций «внезаходимости»), чтобы не остаться декларативной, требует необходимых уточнений. Проблема состоит не только в том, чтобы, скажем, определить место современности в истории искусства, которое позволило бы ухватить верную историческую перспективу (для достижения этой цели шаг от Прошлого необходимо дополнить шагом от Настоящего). Полагаю, что какое бы здесь измерение ни устанавливалось, в конце концов будет давать знать о себе одна и та же трудность: внешний подход к истории с определенного временного места неизбежно будет приводить к новой иллюзорности и новой субъективности.

Очевиден парадокс: если всю культуру нашей планеты попытаться сравнить с культурой другой планеты, то, безусловно, для Земли найдется общее основание. Если же мы делаем попытку найти такое основание внутри Земли, то исследователь непроизвольно обезличивает индивидуальные образы отдельных культур, лишняя раз подтверждая, что мыслить все эпохи с точки зрения неких сквозных логических и эстетических ценностей было бы большой натяжкой. Именно по этой причине замысел Шпенглера — преодолеть ходячую банальную концепцию мировой истории с ее плоским рационалистическим оптимизмом, проследить модификации действительной почвы каждой культуры — привлек к его концепции столь длительное внимание.

И вместе с тем Шпенглер уже, по мнению своих современников, оказался чистейшим *феноменалистом*. Его общий метод, пожалуй, можно оценить не как философию истории, а как сравнительно-историческую морфологию. Так или иначе, но его концепция обнаруживает единство только с позиции того временного места, той точки зрения, в которой сейчас *случайно* находится человечество. Преодолеть неизбежный субъективизм этой произвольной точки возможно, только совершенно изменив установку нашего сознания, которое оказалось бы способным подойти к истории с той внутренней сторо-

ны, в которой она действительно обнаруживала свой объективный центр. Такая посылка предполагает подход к осмыслению истории с позиции ее *сверхвременного единства*, вневременности. Если такой подход удалось бы реализовать вполне, мы получили бы осмысленность истории не в форме нового иллюзорного представления, а в форме устремленности ее к сверхвременному смыслу и пронизанности ее *единством этого объективного внутреннего смысла*.

Можно вспомнить, что, отдавая дань коперниковскому перевороту в культуре Шпенглера, уже его выдающийся современник отстаивал эту мысль: «Настоящая чуткость к исторически-своеобразному, совершенно конкретному, настоящее живое знание достигается не релятивизмом, не блужданием в хаосе изменчивости и разрозненного многообразия, а проникновением в абсолютное и вечное живое единство *бытия и жизни*, из которого впервые становится понятной необходимость этого многообразия и этой изменчивости»⁵.

В чем же проявляется осуществление вечных, вневременных возможностей или интенций, предначертанных самой природой человека, драматическим разворачиванием целостного смысла человечества? Полагаю, что исходным «атомом» построения концепции истории культуры и искусства могла бы стать самая первичная и сокровенная потребность человека — *потребность выжить*, утвердить жизнь, стремиться к бессмертию. Подобные догадки, при которых именно это откровенное положение было бы центральным звеном в осмыслении истории культуры, уже выдвигались Я.Э.Голосовкером, Ю.М.Лотманом, однако не получили достаточной разработки.

Культура как способ деятельности, воспроизводящий самого человека, и культура как извечная тяга к бессмертию — совмещение этих толкований в единое понятие культуры открывается не сразу. «Убегая от смерти, не понимая ее, человек, борясь за существование, за свою жизнь, устремлялся к вечной жизни, к бессмертию. Он жизнь не выдержал бы без мысли о вечной жизни»⁶. Вневременное понятие о вечности на земле является человеку в облике культурного постоянства, неизменности культурной формы. Я.Э.Голосовкер, посвятивший много труда обоснованию этой гипотезы, рассматривает постоянство как основополагающий принцип культуры. При господстве одной только «изменчивости» нет культуры, нет духовности. Культурное творчество в полную меру расцветает и достигает высот там, где сложилась целостная историческая общность, где она пронизана внутренним единством, задающим принцип, взаимную согласованность материальным и духовным формам творчества. «Для челове-

ка высшая идея постоянства — бессмертие. Только под углом зрения бессмертия возможно культурное, т.е. духовное творчество. Утрата идеи бессмертия — признак падения и смерти культуры. Такое устремление к бессмертию в культуре и выражается как устремление к совершенству»⁷.

Однако в этом пункте концепции Голосовкера, при всей его пронизательности и интуиции, ощущается перевес романтического взгляда на культуру. Как превращенный инстинкт бессмертия, «человеку присущ инстинкт культуры. Инстинктивно в нем стремление, побуд-к-культуре, к ее созиданию», — утверждает ученый. И хотя тут же делается оговорка, отмечающая, что в культуре миру положительных символов противопоставлен мир негативных символов, столь же абсолютных, тем не менее исследователь остается на оптимистическо-благодушной позиции: «В любой период истории у огромного большинства людей фактически как будто господствуют низшие инстинкты, но безудержность их проявления обуздывается морально. Мораль связана с высшим инстинктом»⁸.

С позиций современного исторического опыта, полагаю, аксиоматика таких положений может быть подвергнута сомнению. Не только наблюдение поляризации явлений культуры в XX столетии, но внимательное всматривание в противостоящие тенденции прошлых эпох свидетельствует о том, что, развиваясь, разнообразие культурных явления утрачивают свою одноплановость, однородность, гомогенность, расходятся между собой на далекие дистанции. К таким образованиям, разошедшимся из «своего», начинает подстраиваться пришедшее из абсолютно «чужого» и т.д. Все это не оставляет сомнений в том, что культура может выступать как сокровищницей опыта, так и инспиратором злокозненных, губительных устремлений, породительницей зол и бед человечества⁹. Поскольку в культуре отражен совокупный духовный опыт, она вбирает в себя все грани и противоречия этого опыта: разрушительные механизмы культуры не могут поэтому рассматриваться в виде «досадных недоразумений», «случайных исключений», а столь же непреложно проистекают из инстинктивно-природных побуждений человека как и созидательные стремления.

Представляется плодотворным, имея в виду осмысление всей полноты разнородных процессов в культуре, различать в теории понятия «жизни» и «бытия». Жизнь как условие человеческой деятельности нетождественна бытию. Жизнь противопоставляет себя бытию, как движение — неподвижности, время — пространству, скрытое же-

лание — явному выражению. Жизнь, вбирая в себя как творческие, так и разрушительные страсти человека, именно поэтому является одновременно основой и бытия, и небытия. «Жизнь убивает потому, что она живет. Природа уже более не умеет быть доброй. О том, что жизнь неотделима от убийства, природа — от зла, а желания — от противоестественного, Маркиз де Сад возвестил еще XVIII веку, который от этой вести онемел, и новому веку, который упорно хотел обречь на безмолвие самого де Сада. Да простят мне эту дерзость (да и для кого это дерзость), но «120 дней» были дивной бархатистой изнанкой «Лекций по сравнительной анатомии» (Кювье. — *О.К.*). Во всяком случае, Сад и Кювье — современники»¹⁰.

Об «инстинкте смерти», противостоящем «инстинкту культуры», о природных и социальных основах человеческой агрессивности написаны специальные исследования Э.Фромма «Разрушительное в человеке», Т. де Бюссе «Желание войны»¹¹ и ряд других. В истории систематически складываются ситуации, когда конкретная социальность выступает в роли искажающей доминанты, воздействующей на человеческую природу в деструктивном направлении. Отсюда и преобладание всего того, что, казалось бы, разрушает культурную преемственность, отвергает мировой опыт культуры.

Сколь бы ни была общезначима, плодотворна обретенная в истории культурная форма, сколь долго ни подчиняла бы себе действительность, рано или поздно ей приходит конец. Рассыпаются основополагающие коды любой культуры, управляющие ее языком, ее схемами восприятия, ее ценностями, иерархиями ее практик. Сбрасываются лингвистические, перцептивные координаты, организовывавшие целостность культурной общности, и все то, что было накоплено человечеством в предшествующей деятельности, оказывается, по меткому выражению М.Фуко, «перед лицом грубого бытия порядка».

Именно это «грубое бытие», сбрасывающее камуфляж, властно диктующее свою волю в переходные исторические эпохи, есть основополагающая, прочная и архаичная область, всегда более «истинная», чем теории, пытающиеся дать ей истинную форму. Оно выступает тем основанием, которое в зависимости от своей сущности дает новую направленность действию культурной рефлексии. То, в каких измерениях новый тип рефлексии сможет осуществить анализ и самоанализ новой действительности, «грубого бытия порядка», каким явится новый кодифицированный взгляд на вещи — все это будет обнаруживать непрерывность или раздробленность связей с предше-

ствующей культурой, постепенность или дискретность исторического процесса. Одним словом, «там, где одна мысль предвидит конец истории, другая возвещает бесконечность жизни»¹².

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

Вот почему так трудно в культурологии нащупать всеохватывающее единство, переплетающееся «силовое поле» любого типа культуры, дать ответ на вопрос, какой исторический тип социальности стоит ближе или дальше по отношению ко всеобщей логике культуры — ведь для этого необходимо установить корреляцию между **образом мира и образом человека**. И вот почему так относительно легко, органично и естественно эту корреляцию выполняет искусство: ведь целостная художественная форма есть **сама жизнь и одновременно метафизика жизни**, в ней тесно спаяны и переплетены в единое целое и образ мира, и образ человека. Одно предстает через другое: выразительность достигнутой художественной формы как особый художественно-исторический тип целостности есть одновременно явление и его символика, бесконечное, выраженное в конечном. Искусство созерцает мир непосредственно, претворяя его в образах, в коих усматривает его смысл. Человек, владеющий языком искусства, способен уловить эту культурную доминанту уже в **одном** произведении искусства, а тем более — в художественной панораме эпохи.

Современная теория культуры избегает пользоваться понятиями «развитие» или «прогресс», ведь налицо становится иное понимание культурной истории, когда неясные сочетания разошедшихся на разные дистанции сложно переплетенных и дифференцированных явлений свидетельствуют о нетождественности хронологического измерения смысловому, когда миграция «своих» и «чужих» культурных явлений приводит к внутреннему росту совсем неожиданных феноменов и т.д. Вся эта умножающаяся сложность, гетерогенность

современной культуры, «одновременность исторического», которой так перегружен XX в., безусловно, заставляет еще больше раскачиваться маятник как созидательных, так и разрушительных тенденций культуры, без поляризации и сложной взаимозависимости которых, по-видимому, не осуществимо ее движение, ее жизнь. Однако, несмотря на чудовищную искривленность гуманистических смыслов культуры в прошедшем столетии, тем не менее можно видеть, что жизнь, оказываясь на краю гибели, способна защищать себя. А если так, то это означает, что жизнь на каждом новом витке культуры обретает новые способы *самоорганизации* и самосохранения через сложную сопряженность противоречивых ветвлений культуры.

«Культура — это путь от замкнутого единства через развитое многообразие к развитому единству» — так пытались описать этот путь в начале нашего века¹³. В современном мире, как и в предыдущие века, искусство существует постольку, поскольку среди необозримого множества противостоящих явлений оно продолжает стремиться к духовному удвоению человека, не зеркально, но сообщая формам такого удвоения некую *художественную целостность*. В контексте исторически ширящегося фонда культуры достижение такой целостности дается искусству все труднее и труднее. Однако в том, каким способом искусство все же справляется с этой задачей, реализуя свое интенсивное волевое напряжение, прочитываются важнейшие художественные и общекультурные смыслы нашего времени. Модели мира и человека прошлых эпох остались жить в тех формах художественных целостностей, которые унаследованы современной культурой. «Отпочкование» художественных целостностей как исторически ощущаемых эталонов *вечности* и *бессмертия*, культурного самосознания человека исторического — естественный итог творчества любой эпохи. Выявить эти художественные целостности и прочертить связи между ними на материале последнего столетия пока почти невозможно: современность еще слишком спутана, слишком нас волнует, чтобы мы могли разобраться в ней цельно и спокойно; в состоятельность художественных поисков еще включено много случайного и преходящего. Задача поэтому состоит в том, чтобы обрести способы сопоставления уже сложившихся исторических типов художественных целостностей, выработать корректные критерии такого сопоставления. Если удастся установить такого рода взаимосвязь между самыми разнообразными, далеко отстоящими друг от друга ху-

дожественными эпохами — удастся конституировать и сложный исторический алгоритм креативной жизни искусств, который предстанет в новом, возможно, самом неожиданном свете.

Без проведения такой кропотливой, долговременной работы невозможно приблизиться к написанию *синтетической истории искусств* как животрепещущей сверхзадачи эстетики и общей теории искусства. Увы, современные лекционные курсы «Мировой художественной культуры», широко представленные в вузовских и школьных учебных планах, удручают случайностью и произвольностью наскоро сбитых «фактографических панорам», непонятно как сопрягающих стилистическую рассогласованность разных видов искусства, втиснутых в спасительные, но ничего не объясняющие «хронологические рамки». Обнаружение качественно своеобразной связи между художественно-ментальными целостностями способно выявить много нового как в плане художественных преобразований, так и в плане эволюции самого человека. Последовательное решение этой задачи не через сопоставительный анализ художественных эпох по признакам «истории идей», «тематически-сюжетных» перетеканий либо языково-лексических заимствований и оппозиций (хотя и такие частные исследования, безусловно, нужны), а через выявление своеобразных *качественных принципов*, «цементирующих» тот или иной исторический *тип художественной целостности*, способно подготовить почву для исторической и культурной атрибуции искусства под углом его всеобщей истории.

Примечания

- ¹ *Шпет Г.* История как проблема логики. М., 1916. С. 30.
- ² *Михайлов А.В.* Проблема исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989. С. 57.
- ³ Цит. по: *Гуревич А.Я.* Исторический синтез и Школа «Анналов». М., 1993. С. 129.
- ⁴ *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 19.
- ⁵ *Франк С.* Кризис западной культуры // Освальд Шпенглер и «Закат Европы». М., 1922. С. 39.
- ⁶ *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М., 1987. С. 117.
- ⁷ Там же. С. 125.
- ⁸ Там же. С. 133, 136.
- ⁹ См.: *Денисов В.В.* Творческие и деструктивные механизмы культуры // *Философия и культура.* М., 1987. С. 205–207; *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977. С. 363.
- ¹⁰ *Фуко М.* Слова и вещи. С. 363.
- ¹¹ См.: *Frott E.* Anatomy of human destructiveness. N. Y., 1973; *Beauce Th. de.* Le d_sir de guerre. P., 1981.