

ИСКУССТВО И ИСТОРИЧЕСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

Одну из главных проблем, рождающуюся на стыке художественного творчества и антропологии можно обозначить так: *в какой мере история искусства способна выступать материалом для научного исследования?*

Вопрос это не столь прост, каким кажется на первый взгляд. С одной стороны, искусство – это особый вид творчества, в известной мере самоценный, и его задача – вовсе не в том, чтобы иллюстрировать историю идей, и давать какую-то связную концепцию хода развития человечества. Более того, в искусстве, как известно, всегда важнее «как», а не «что». В известных беседах с Эккерманом Гёте предположил, что всю историю мирового искусства можно свести к тридцати шести сюжетам. Не будем спорить, к какому количеству – может быть, к пятидесяти, а может быть, и к двадцати. Важно понимать, что человеческая жизнь не так уж богата сюжетами: конфликт детей и родителей, человек и его любовь, человек и предательство, человек и смерть - количество событий, способных случиться в человеческой жизни, в принципе, исчислимо. В этом и состоит как раз самая большая тайна искусства. Искусство способно «одну и ту же жизнь» всякий раз художественно претворять по-разному. Отсюда - огромная притягательность искусства для исследователей эволюции человеческой ментальности; по этой причине оно выступает и уникальным материалом для исторической антропологии.

Физиологически человек в последние 15-20 тысячелетий равен человеку современному. Можно ли вести речь о его исторической эволюции? Следует отметить, что в науке вопрос о том, в каком направлении

развивается человек и развивается ли он вообще с точки зрения состава психики, способностей восприятия, спектра эмоциональных реакций, долгое время оставался дискуссионным. В Экклезиасте на этот счет неоднократно варьируется мысль: «Что было – то и будет, что делалось – то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем». Только начиная с XVIII века, в науке вспыхнул интерес к структурированию истории, к выявлению в ней закономерностей, к поиску тенденций развития художественного творчества и самого человека.

Уже Винкельман в своей известной истории искусства попытался выступить с первыми концепциями художественной и, можно сказать, антропологической эволюции. Правда, эта попытка у немецкого ученого оказалась внеисторичной, эпохи и стили искусства сменяют друг друга просто по принципу «отрицания отрицания» – «правильное» (Античность) сменяется «неправильным» (Средневековье), а затем вновь торжествует «правильное» (Ренессанс), которое затем теснит «новое неправильное» - барокко. Но, даже не указывая вектора движения художественного процесса, усилие Винкельмана было весьма плодотворным: ведь в его теории была сделана важная попытка *перейти от изучения отдельных событий к изучению устойчивых, повторяющихся структур*.

Таким образом, постепенно преодолевался взгляд на историю искусств как «сундук для хранения фактов» (Л.Февр). При более внимательном взгляде французских антропологов XX столетия – Марка Блока, Люсьена Февра, Фернана Броделя¹ - стало очевидным, что панорама образов искусства – идеальный материал для изучения психической пластичности человека на разных этапах истории. Действительно, преодолевая стыки эпох и культур, реконструируя способы претворения анало-

¹ Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. М.1986; Февр Л. Бой за историю. М.1991; Бродель Ф. Структуры повседневности: возможное и невозможное. М.1986.

гичных сюжетов в разных стилях, можно подойти к осуществлению важной задачи исторической антропологии: написать историю любви, историю жалости, историю жестокости, историю радости, историю смерти и так далее.

Как изменялись формы психической пластичности человека в истории? Эволюционировал ли сам объем, гипотетический спектр психических реакций человека? На этих путях возник и развивается словарь исторической антропологии, в котором ключевую роль играют такие понятия, как менталитет, сознание и подсознание культуры, ценностные ориентации, автоматизмы и навыки поведения, неявные установки мысли, культура воображения эпохи и другие, помогающие объединить в целостном виде разные аспекты исторической действительности. Рождение новых междисциплинарных исследовательских направлений, известных сегодня как историческая антропология и историческая психология, в значительной мере связаны с деятельностью французской Школы «Анналов» и достаточно подробно освещено в отечественной литературе². От изучения отдельных событий — к изучению устойчивых, повторяющихся структур. От анализа устойчивых систем — к пониманию природы социально-психологических колебаний, в итоге — механизмов эволюции самого человека. Научный арсенал исследователей, стремящихся изучать человека не как абстрактное существо, а как представителя конкретной страны и эпохи, интегрировал все предшествующие накопления структурной антропологии, семиотики, синтетической истории искусств и культуры, социальной психологии.

² См.: *Афанасьев Ю.Н.* Историзм против эклектики. М., 1980; *Бессмертный Ю.Л.* «Анналы»: переломный этап? // *Одиссей. Человек в истории.* М., 1991; *Гуревич А.Я.* Исторический синтез и Школа «Анналов». М., 1993; *Изергин А.М.* «Глобальная история» Фернана Броделя. Томск. 1995.

Первое поколение Школы «Анналов» — Марк Блок и Люсьен Февр — в своих работах, ставших уже классическими, показали, как пересекающееся, наслаивающееся действие множества осознаваемых и неосознаваемых факторов лежит в основе становления менталитета той или иной эпохи. Эта ментальность, рассеянная всюду, обнаруживает себя как «умственная оснастка» или «интеллектуальный инструментарий», объясняющие устойчивость типов восприятия, миропонимания, переживания людей в их конкретной жизненной практике.

Изучению исторической антропологии, ориентированной на реконструкцию психического склада людей прошлого, отводится здесь важнейшая роль. Ведь именно интегративность психического склада социальной группы, этноса вырабатывает особые ценностные ориентиры — отношение к богатству, бедности, труду; к смерти, болезни, женщине, браку; находит отражение в особой сексуальной морали и сексуальной практике.

В 1950 — 1960-е годы исследователи вплотную приблизились к разработке направления, которое можно обозначить, как *историю ментальностей* — воссозданию совокупности явных и неявных установок мысли, пронизывающих всю деятельность человека определенной среды; умонастроений, автоматизмов и навыков психики, разлитых в определенном времени и пространстве. Историческое исследование, тем самым, приобрело новые критерии профессионализма: теперь наряду с традиционным «внешним» описанием феноменов прошлого, какими они видятся современникам, специальные усилия направлялись на воссоздание типа человека прошлого, реконструкцию особых образов мира и общества, которые были укоренены в их сознании. Сколь ни казались бы разбросанными и несочетающимися пристрастия, желания, фобии отдельной эпохи, в конечном счете они стягиваются к единому центру — общественному человеку

этого времени, к «*базовой личности*», которая формируется в зависимости от типа культуры.

Психология «людей книги» и психология «людей зрелищ», религиозное сознание теологическое и обыденное, взаимодействие «культуры страха», «культуры стыда» и «культуры вины» — эти и многие другие измерения исторической психологии не есть хаотичное нагромождение несвязанных вопросов. Поиск особого «силового поля» разных измерений единого позволяет воссоздать траекторию историко-антропологической эволюции, дает возможность осмыслить любую частную историю (искусства, науки, общества, религии) именно как *человеческую историю*.

Более того, даже если бы не было «большой» исторической науки, а существовала только история искусств — мы много могли бы сказать об истории человека, о культуре его воображения, опираясь только на анализ самих произведений искусства. К примеру, одно только наблюдение над тем, что до XVII века большие художественные стили развивались *последовательно*, друг за другом, в то время как после XVII века — развиваются уже *параллельно*, друг рядом с другом — многое говорит о том, в какой момент у человека появилась возможность *рефлексии*, возможность *выбора* и связанное с этим формирование *индивидуальности*.

* * *

Из всего вышесказанного вполне понятно, почему энтузиазм школы «Анналов» и опыт исторической антропологии в целом оказались столь соблазнительными для историков искусства — ведь изложенные подходы во многом совпадали с внутренними установками наук об искусстве. Как известно, разработка фундаментальных проблем атрибуции произведений искусства, стилевой принадлежности всегда базировалась на изучении

символики художественно-языкового словаря эпохи. Уже к концу XIX века появились специальные искусствоведческие школы, утверждавшие, что язык искусства не может рассматриваться только с точки зрения внутрихудожественных и технических проблем: приемы художественного мышления крепко спаяны с самим способом бытия и мироощущения человека разных эпох, особенностями его культурного самосознания. Много сделала в этом отношении немецкая школа искусствознания, представленная трудами таких ученых, как К.Фолль, А.Гильдебрандт, О.Вальцель, Б.Зейферт, К.Фосслер, В.Дибелиус, Г.Фрейтаг, позже — Г.Вельфлин;³ широкое признание получили исследования венской школы искусствознания — О.Бенеша и М.Дворжака⁴.

На материале разных художественных эпох эти ученые показали, что в любых социокультурных ситуациях произведение искусства оказывается сформированным влияниями как «изнутри», так и «снаружи», выступает носителем психологии групп и социальных слоев своего времени, способно опосредованно выражать эту психологию через композиционные приемы, разнообразие языковых выразительных средств, тематические пристрастия и т.п.

³ *Dibelius W.* Englische Romankunst. В., 1910; *Freitag G.* Die Technik des Dramas. Leipzig, 1908; *Gundolf F.* Shakespeare und der deutsche Geist. В., 1911; *Seuffert B.* Beobachtungen über dichterische Komposition. В., 1910-1911; Bd. 1-2; *Spitzer L.* Italienische Umgangssprache. Bonn, 1922; *Vossler K.* Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. В., 1904; *Walzel O.* Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. В., 1922. На рус. яз. см.: *Вальцель О.* Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии. СПб. 1920; *Он же.* Проблема формы в поэзии. Пб. 1923; *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. М.2009; *Он же.* Классическое искусство. М.2004; *Он же.* Ренессанс и барокко. СПб. 2004; *Гильдебранд А.* Проблемы формы в изобразительном искусстве. М.1914; *Зиммель Г.* Гете. М.1928; *Фолль К.* Опыты сравнительного изучения картин. М.1916.

⁴ *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М.1978; *Бенеш О.* Искусство северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М.1973.

В истории живописи можно обнаружить такие тектонические сдвиги, которые очень информативны для понимания переломов, возникших в культуре, в новых ориентирах человека. Подобные возможности дает иконографический анализ. Так, одна из излюбленных тем мирового искусствоведения – изучение того, как изменялась иконография такого изобразительного сюжета как «Тайная вечеря». В частности, в подобном произведении Джотто (1304-1305) и спустя почти два столетия у Леонардо да Винчи (1495-1497)– эволюция образного строя и приемы исполнения демонстрируют нам не просто проникновение мирского начала, но позволяют увидеть тенденцию развития самого миропонимания человека: появление того, что можно определить как предвестие психологических обертонов, отход от имперсональности средневековья, рождение индивидуальных характеров.

Фреска Джотто «Тайная вечеря» была написана для капеллы дель Арене в Падуе. Это один из ярких примеров того, как художник меняет выработанную веками твердую иконографическую схему. Традиционно вдоль фрески помещали длинный стол, в середине которого сидел Христос, слева и справа от него — группы апостолов, соединенные в симметричные группы, а напротив, в отдалении от участников собрания всегда помещался Иуда. Совершенно иную картину наблюдаем у Джотто: апостолы сидят за столом двумя рядами, в том числе спиной к зрителям, предатель сидит в ряду других. Не все апостолы (как бывало прежде) смотрят на Христа, некоторые обратились друг к другу, склонились к своим соседям. Ивольная композиция, и портретные образы — все призвано создать впечатление, что перед нами не герои, которым предопределено воплощать важнейшие моменты откровения, но просто чувствующие люди, ощущения и мысли которых, радости и страдание призваны заразить и самого зрителя.

Весьма информативен (с точки зрения понимания эволюции человека и состояний его сознания) и хорошо известный в истории изобразительного искусства переход от классической симметрии («пирамидали») Возрождения к диагональной композиции в конце XVI — начале XVII века.

Этот переход не был произвольным. Он знаменовал собой правомерность возникновения *точки зрения* на живописное полотно, отход жестких безличных канонов средневековья. Сам этот факт свидетельствовал о новом сдвиге в мироощущении, о сознательном подчеркивании того, что картина является результатом субъективного восприятия зрителя, что художник, как и зритель, могут свободно менять точку зрения и не обязаны непременно останавливаться против центральной оси действия.

Вполне показателен пример и из истории музыки. Так, первая профессиональная светская музыкальная школа Возрождения — *ars nova*, стремившаяся возродить идеалы античности в музыке, обратилась к сочинению произведений на основе мелодии, одноголосия. Однако в тот период культурные предпосылки для музицирования на основе древнегреческой *монодии* еще не созрели. Ярко выраженная мелодичность светской итальянской школы XIV века, усиливающаяся тенденция к слиянию музыки и слова так и не привели к одноголосию, столь естественному, казалось бы, для музыки бытового склада.

Этот пример — один из величайших парадоксов в развитии языка искусства, эволюционирующем в музыкальном творчестве Возрождения в обратном направлении — от более сложного к более простому. Такое движение диктовало особое мироощущение человека в культуре Возрождения: *ведь коллектив мог петь только более сложную полифонию, а более простое одноголосие могла петь только индивидуальность*, которая в эту пору еще не сформировалась. Нашим современникам, не занимавшимся

специально историей музыки, трудно поверить в то, что в профессиональном искусстве сложнейшая многоголосная полифония утвердилась на много веков раньше, чем одноголосная мелодия. Наиболее непосредственная форма музыкального выражения, сольное пение появилось в профессиональном творчестве только спустя три столетия. В момент, когда в начале XVII столетия состоялось рождение оперы, и возникла мелодическая ария с ее мотивами исповедальности, выражением глубоко интимных состояний.

Механизмы художественной «абсорбции» культурно-психологического и, с другой стороны, эвристические способности художественного воображения, обогащающие сферу психологических переживаний собственным взносом, лежали в основании оригинальных концепций П.Сокулина, Ф.Шмита, в размышлениях над типологией синтетической истории искусств И.Иоффе⁵. *В истории искусств действовали не сами по себе готовые художественные формы, а более или менее послушные им люди.* Вне этих форм они были бы безъязыкими и бессловесными. Наиболее чуткие историки изобразительного искусства, музыки, театра, литературы всегда в своих исследованиях осознанно или неосознанно «восходили» к культурно-психологическому уровню, выявляя если не тип человека соответствующей художественной эпохи, то черты и своеобразие этого типа. Сам по себе образный строй искусства, тематически-содержательная направленность, способ художественного выражения сопряжен с глубоко человеческим измерением: ни один из параметров искусства не бывает

⁵ Сокулин П. Русская литература: социолого-синтетический обзор литературных стилей. — М., 1929; Шмит Ф. Искусство: его психология, стилистика, его эволюция. Харьков, 1919; он же: Предмет и границы социологического искусствоведения. Л., 1928; Иоффе И. Культура и стиль. Л., 1927; он же: Синтетическая история искусств и звуковое кино. Л., 1936.

человечески бесстрастным, обнаруживает возможности восприятия, мышления, оценки конкретного человека в истории. В каких художественных параметрах прочитываются психологические состояния эпохи? Имеется большое количество работ, когда в одних случаях исследователь уделяет главное внимание стилевым характеристикам, в других — сосредоточен на культурно-психологической природе композиции, в третьих — воссоздает типы мироощущения через изучение типологии художественной целостности и т.д. Главной трудностью при сопоставлении таких многомерных анализов является учет качественной совокупности признаков, на основе которых производится «сечение» художественного процесса.

Многообразие исследовательских «оптик» заставляет искать возможность общего пространства встреч разных научных подходов. Кроме того, всегда следует учитывать, что магистральная линия художественного процесса реализуется в рамках не только одной школы, стиля, направления; в сложении этой магистральной линии участвуют все типы художественных культур, школ и стилей данной эпохи. Множество не согласующихся, оппозиционных художественных явлений затрудняет обнаружение общей «формулы» доминирующих психолого-антропологических характеристик эпохи, при первом взгляде нередко приводит в замешательство.

Возьмем, к примеру, Ренессанс как художественный стиль. Общеизвестные характеристики этого искусства — близость к природе, отражение всего богатства чувственного опыта, раскрепощенность помыслов человека, ощутившего в себе масштаб и цель всего существующего, пожалуй, более всего, свойственны изобразительному искусству (Донателло, Верроккьо, Леонардо да Винчи, Боттичелли, Микеланджело) и, отчасти, литературе (в XIV столетии новая итальянская литература мощно насаж-

дает *vulgare* - национальный общедоступный литературный язык). В это же время совершенно иные тенденции доминируют в музыкальном искусстве: ведущим музыкальным жанром эпохи Ренессанса остается полифоническая месса с ее возможностями выражения отвлеченной, возвышенной христианской мысли. Конечно, имелись музыкальные формы, складывавшиеся в это время в светской городской среде (баллады, мадригалы, канцоны, лютневые песни), однако они были скорее боковой, чем столбовой дорогой профессиональной музыки эпохи Возрождения.

В этой связи сохраняет актуальность выдвинутая в свое время

О.Вальцелем теория, согласно которой национальные художественные языки одной и той же эпохи могут принадлежать к совершенно иным культурно-антропологическим слоям. Отсюда часто встречающиеся препятствия в социально-психологическом взаимопонимании культур одного временного этапа. Так, например, немецкий язык XVI столетия, язык Лютера, не обладал еще теми средствами, какими обладал Шекспир в Англии. По рафинированности духовно-психологического содержания он никак не был соизмерим с придворным языком времен королевы Елизаветы. Детальный анализ дальнейших сдвигов в диапазоне художественно-языковой выразительности и выявил причину столь позднего адекватного перевода английского драматурга в Германии. Было показано, что «немцам понадобилось свыше двухсот лет, чтобы вполне достигнуть степени выразительности, необходимой для созвучного перевода Шекспира на немецкий язык»⁶. Причины, порождающие этот сдвиг, всякий раз оказываются двойственны: коренятся не только внутри художественного опыта, но и в более широких процессах социальной психологии.

⁶ Вальцель О. Сущность поэтического произведения // Проблемы литературной формы. Л., 1928. С.6.

Если же устранимся от этих звуков «подземного гула» глобальной истории, исследовательская оптика легко меняется, приводя к дискретному взгляду на художественный процесс. Зачастую пособия по истории изобразительного, музыкального искусства, литературы отличаются таким «прерывным» взглядом на свой предмет как сумму эпох, неизвестно как сочетающихся между собой в общей историко-культурной панораме.

Весь материал художественных фактов группируется, как правило, хронологически или же замыкается рамками отдельных регионов. Исследователь добросовестно описывает необходимый массив произведений искусства, традиции, цеховой опыт, опосредованное воздействие картины мира на приемы восприятия и мышления и т.д. Вместе с тем, как только вопрос перемещается со статики на динамику — как и почему из случайных экспериментов авторского своеволия складывается новый стиль, почему, казалось бы, эпатажирующие художественные приемы вдруг приобретают надличностный характер, превращаются в норму — специалист нередко прибегает к чисто механической связке. Завершение власти одной художественной эпохи и воцарение другой зачастую объясняется способом, который Бахтин (анализируя приемы сюжетообразования в возрожденческой новелле), определил как «инициативную случайность». Подобные объяснительные схемы широко известны: «а в это же самое время...», «вдруг на привычном фоне», «именно в этот момент возникает фигура...» и т.п. Как и в иных вышеописанных случаях, здесь проявляет себя установка историков искусства и культуры (нередко обоснованная, как мы стремились показать) оставаться философами.

Вместе с тем анализ механизмов «стыковки» эпох, воскрешения и трансляции старых смыслов, наложения традиционных и новейших художественных практик невозможен, если исследователь не чувствует, что *за историей искусств всегда разворачивается более масштабная история са-*

мого человека. Именно конкретно-историческая природа человека, своеобразие его психики и сознания и есть тот «узел», где смыкаются все движения художественной, социальной, культурной жизни эпохи.

Таким образом, линейный принцип построения истории искусств — *от шедевров одной эпохи — к шедеврам другой эпохи* — не только устраняется от анализа причин и факторов, «ответственных» за историко-художественную динамику, но и стоит препятствием на пути понимания сложнейших состояний психики, которые переживал человек в переходные эпохи. Как было показано в свое время Ю.Тыняновым, всякое победившее художественное направление уже в момент своей победы не выступает в качестве доминанты эпохи. Победивший стиль, как ни странно, не вполне репрезентативен для понимания духовно-психологического состояния эпохи, ведь за его спиной стоят новые «заговорщики». Противоречивое единство художественного процесса складывается из живого переплетения конца и начала, итога и перспективы. *Художественное движение в эпохе, таким образом, создается не фактом победы какого-либо направления, а самим процессом борьбы, натяжения,* отражающем столь же не прямые мутации самого человека и его творчества. В силу этого можно придти к парадоксальному — но только на первый взгляд — выводу: шедевры одной эпохи восходят своими корнями не к шедеврам другой эпохи, а *к тому, что не осуществилось.* Традиционные принципы написания истории искусств, отсюда, оказываются, как правило, излишне линейными.

В единой ткани ведущего художественного направления всегда можно обнаружить ее «самораспускающуюся бахрому», иначе — лес и подлесок. Из случайного, необязательного, факультативного одних эпох впоследствии складываются ведущие художественные школы других, отражающие,

помимо прочего, и новые модусы ее психических состояний. Для того чтобы регистрировать отдельные стороны исторической антропологии как неслучайное и распространенное явление необходимо наблюдать их на протяжении большой исторической длительности. В искусстве единый конструктивный принцип наиболее осязаемо выражается в понятии стиля. Романика, готика, барокко, классицизм — каждый из этих стилей есть знак не только особого эмоционально-образного строя, но и целостной картины мира человека исторического.

Возможность художественного процесса культивировать и в массовых масштабах воспроизводить найденный им конструктивный принцип обнаруживает его как могущественную силу, способную нередко менять свои культурные функции — перерастать из *результата* психического склада нации в *причину*, формирующую этот склад. Закономерность, которая здесь действует, едина как для исторической антропологии, так и для истории искусства. Всякое развитие есть единство изменчивости и устойчивости при ведущей роли изменчивости. Вехами в этом бесконечном процессе являются исторические периоды, на протяжении которых культура отработывала каждый раз новые стереотипы, удовлетворяющие своей формой и содержанием данной исторической секунде.

Однажды обретенная формула, парадигма, обладая животворной силой, всегда стремится расширяться, распространиться на возможно более широкие области и тем самым продлить свое существование (Ю.Н. Тынянов в свое время назвал это «империализмом» конструктивного принципа).

Побеждая, каждое художественное направление превращается из революционного в мирно властвующее, обрастает эпигонами и начинает вырождаться.

Система социальных институтов всегда заинтересована в том, чтобы продлить жизнь действующих стереотипов в общественной психологии и общественном сознании. Действие стереотипов поддерживает состояние социального консенсуса, однажды закрепленный баланс. Кроме того, сама культура в определенной мере заинтересована в стереотипном структурировании духовной жизни — ведь любой акт познания, любой процесс адаптации новых организмов в данной культуре начинается с усвоения общепринятого, распространенного, рутинного. Установившийся и повторяющийся алгоритм художественной жизни созвучен и природе психических структур: воспроизводство знакомого требует меньшего напряжения, чем освоение непривычных мыслительных ходов, изменение повседневных ориентиров. Таким образом, если поначалу психическое своеобразие исторического индивида вызывает к жизни определенную форму художественного продукта, то затем, многократно транслируясь, *данная форма сама оказывает воздействие как на других индивидов, так и на самого творца*

Усваивая способы обращения с различными художественными творениями, человек научается схватывать новые типы целостности, соединять ранее несоединимое в своем сознании. Именно в этом — обратное креативное влияние художественных поисков и достижений на развитие человеческой психики. Психологи установили такую закономерность: разглядывание сложной живописной картины, незнакомого композиционного пространства тренирует способности гештальта — то есть схватывания в единой структуре первоначально, казалось бы, разнородных, несовместимых элементов. То же самое и в музыке — когда восприятие следит за сложными превращениями мелодии, за противостоящими её головами, контрапунктом, то мышление слушателя проходит все перипетии и метаморфозы, которые прошло мышление композитора, художника. Та-

ким образом, необычность, оригинальность художественного языка на любых этапах истории тренирует и развивает способности воображения человека. Обогащает его ассоциативный аппарат, помогает человеку разбивать формулы обыденного мышления, помогает его включению в современные непростые приемы осмысления мира.

Так, культивирование динамичности, спонтанности, «неправильности» движения барочных форм, их чрезмерности, избыточности, нередко – глубокой мистики постепенно приводило к созданию приемов «новой чувствительности» в структуре человеческой психики. Постепенно нарастало понимание, что там, внутри этого барочного стилистического хаоса, коренится то, что можно определить как *«смутное правило»*.

В этом — причина того, что еще вчера господствующая художественная форма не умирает в тот момент, когда возникает новая. Воспитанная на привычных образцах, публика сохраняет установки к узнаваемому. В этом, в частности, проявляется противоречие между социально-психологическим и художественно-культурным заказом. Работающий внутри такой культурной общности художник, всегда ощущает напряжение, складывающееся между этими двумя полюсами: *желанием нравиться и требованием вкуса*.

Так, например, пользовавшиеся большой популярностью в конце XVIII — начале XIX века интимно-лирические жанры поэзии — классические романсы, элегии, молитвы, песни на много десятилетий переживают их создателей — Жуковского, Батюшкова, Баратынского. На волне массового интереса эти жанры, с течением времени обрастали эпигонским творчеством, доведшим «пленительную сладость» Жуковского до приторности: и тем не менее продолжали удовлетворять потребности публики даже в тот период, когда в поэзии воцарились новые формы стиха (лирика Лермонтова, Фета, Тютчева и др.).

Борис Эйхенбаум усматривал в такой полифонии художественной жизни действие закона «исторического контраста», когда верхнему, лидирующему слою культуры должен противостоять не промежуточный, а нижний. Анализируя панораму художественного процесса конца XIX — начала XX века и противопоставляя творчество символистов «земцу», Эйхенбаум считал вполне объяснимым положение, когда высокой и сложной философской поэзии должна была противостоять «плохая литература», сильная своей наивностью, банальностью, доступностью.

Важно всегда учитывать эту разнонаправленность художественного процесса: всякое искусство даже в замкнутых и тоталитарных цивилизациях является *функциональным и дисфункциональным* одновременно. Под давлением этих дисфункциональных элементов, вызванных к жизни новым ощущением бытия, наряду с господствующей, утилизированной цивилизацией традицией на периферии официальной культуры всегда вырастает оппозиционная ей традиция, которая обобщает и тем самым как бы *легализует* выпадающие «нонконформистские» тенденции художественного творчества.

Те художественные направления, которые до поры до времени стояли на вторых путях в качестве запасных, направления, развивающие неканонизированные традиции, разрабатывающие новый художественный материал, прорываются на авансцену культуры. Реальное движение искусства снова формирует борьбу сосуществующих направлений.

Итак, одной своей линией воспроизводя бытующие стереотипы, искусство вкладывает много усилий и в формирование другой линии, разрушающей привычный автоматизм восприятия. На этом рубеже и проявляет себя механизм активного воздействия художественного на антропологическое: решая собственно эстетические задачи, работая над пересозданием языка,

поиском новых приемов развертывания материала, художник, даже не всегда отдавая себе в этом отчет, *подводит восприятие и мышление к новым качественным преобразованиям*. Человек обретает новые критерии, непривычные художественные установки, научается схватывать целостность усложненной формы, постигать её «алогизмы», ассоциативно соединять «несоединимое» и т.п.

Сходные законы контрастирующего развития характерны и для процессов в психике. Повседневная культурная среда, как было подмечено, оказывает размывающее воздействие на закономерности общественной чувственности и восприятия. Чем больше утверждает себя устоявшаяся консолидация привычных форм, приемов, закономерностей, тем вероятнее появление в социальной психологии противостоящих, неорганизованных форм. Усиление действия в социальных установках восприятия ядра со знаком плюс, в той или иной мере оказывает влияние на возникновение другого ядра с иной направленностью — минус. Происходит развитие по поляризации — отрицание отрицания.

Углубляясь в анализ механизмов взаимодействия художественного и антропологического, нельзя не отметить и еще одну чрезвычайно важную трудность. Множество исторических эпизодов демонстрируют как тенденции художественного творчества и эволюция психики развиваются не параллельно, а как бы опровергая друг друга. Особенно эти расхождения между историей художественной и историей антропологической характерны для переходных культурных эпох. Здесь проявляется интересный и мало исследованный механизм — *способность к автономному развитию как художественного, так и психологического*.

Игровая сторона творческого акта сплошь и рядом претворяется в панораме экспериментальных, поисковых результатов, во многом провоциру-

ется внутренней логикой развития художественного языка, суммой цехового опыта, потребностью достижения контраста по отношению к традиции и т.д. Еще Вельфлин обратил внимание на этот факт «самодвижения» искусства в ситуации, когда художественные накопления человечества оказываются достаточно основательными. По его мнению, уже начиная с XVII века воздействие одного живописного произведения на другое в качестве фактора сложения стиля становится, пожалуй, более значительным стимулом, чем задача непосредственного воссоздания человеческого мироощущения.

Подобное самодвижение характерно и для психического развития, далеко не ограниченного только функцией адаптивности. Во многих случаях *инстинкт «разведки» психики преобладает над инстинктом самосохранения*. В результате таких «психических мутаций» рождаются формы реакций и типы поведения, которые «схватываются» и прочитываются художественным свидетельством эпохи как «необоснованные», остаются для нее факультативным материалом. Нет нужды говорить сколь подобные примеры автономного развития затрудняют исследование параллелизма психологического и художественного.

Современная психофизиология, объясняя процесс эволюции живых существ, доказывает, что причиной этого являются не только изменения окружающей среды, но и врожденное противоречивое стремление живых организмов одновременно к гомеостазу (покою и равновесию существования этих организмов) и к его нарушению, и иногда исследовательский, познавательный инстинкт способен преобладать над этими причинами. Это положение чрезвычайно показательно: *никакая внешняя детерминанция не обладает жесткой монополией на развитие собственно психических процессов*. Это же отличает и динамику искусства. В определенные

исторические отрезки, вполне возможно, существуют ситуации, когда психика развивается на основе самостоятельных ресурсов, так же как и искусство, вполне способное к развитию собственной лексики и в условиях герметичности художественного мира. Искусство, как и психика, далеко не всегда отклоняется только в сторону, предначертанную теорией. И там, и здесь зачастую идет слепой поиск. Новый художественный признак может возникнуть на основе «случайных» результатов, «случайных» выпадов, ошибок, т.е. нарушений художественной нормы. *Искусству «закажут» Индию, а оно откроет Америку* — сплошь и рядом в истории мы сталкиваемся с такими фактами.

Особенно важно в этой связи другое: на фоне невычисленных ходов развития психики и искусства тем не менее вдруг устанавливается их соответствие. Неслучайность и закономерность такого временного единства очевидна. Возможность то содержательного пересечения, то расхождения линий массово-психического и художественного ставит перед исследователями вопрос: в каких своих стадиях художественный процесс наиболее репрезентативен с точки зрения реконструкции доминирующих тенденций исторической антропологии?

Нельзя не видеть, что новаторские поиски, художественные формы, лидирующие в плане способов выражения, композиционных свойств, языка, далеко не всегда являются отражением распространенных психологических установок. Выступая с новаторским творчеством, художник ведь как бы обособляет себя от данной культурной общности. Обратное «включение» в нее происходит только в том случае, если коллектив сможет адаптировать результаты творчества, природа и функции которых первоначально были ему неясны. Таким образом фигура художника, как правило опережающего своей деятельностью содержание массовой психики и соз-

нения, не всегда репрезентирует последнее. Для решения этой проблемы необходимо обнаружение особых интегративных общностей в истории культуры, демонстрирующих совпадение индивидуальные и общественных ориентиров. Творчество в такие периоды ознаменовано созданием крупных, общезначимых художественных форм.

* * *

То, что и сегодня мы оцениваем как поиск новой выразительности – совмещение разных приемов письма в одной картине, явление «открытой формы», принципы бриколажа, сложные сцепления образов и аллегорий разных эпох – отражает важные сдвиги в закономерностях человеческого восприятия. В частности, уже Аполлинер, анализируя способы усложненного письма в современной ему живописи и поэзии, высказал такое наблюдение: «Современный поэт вмещает в одну строку то, что прежний – размазывал на четыре строфы»⁷. То же самое происходит и в модификации изобразительных форм. Все это – фиксация особого уровня плотности ассоциативного аппарата современного человека, для которого уже один только намек моментально воссоздает *целое*. Это такое состояние сознания, которому не требуется столь подробное изложение как в прежние века, так как художественная память и внутренний словарь её символов существуют в постоянном динамическом перетекании и взаимодействии. И когда мы говорим о таких современных приемах искусства как «незавершенность», симультанность, мультирецепция – это все важные художественные эквиваленты уже *действительно существующего* в человеческом сознании. То есть новые претворения языком искусства

⁷ Цит. по: Кокто Жан. Портреты-воспоминания. М.1985. С.35.

того, что свершается в человеческой памяти, к чему уже расположено воображение, интуиция.

Даже по такому измерению как интенсивность проникновения в картину *индивидуального начала* мы также можем судить о том, сколь сложные рефлексии пронизывают жизнь современного человека. В какой мере он ощущает мотивы одиночества, заброшенности, утраты общественной гармонии, невозможности жить в унисон с безличными культурными нормами. Все живописцы Новейшего времени от Эдварда Мунка до Френсиса Бэкона являют в своих произведениях обнаженную боль, острую кульминацию человеческого предела, готового вот-вот взорваться, обернуться нечеловеческими состояниями. Такая тенденция диссонанса общественного и индивидуального в культуре, когда на фоне разочарования в безличных и идеологизированных общественных «нормах» развивается тенденция большего доверия к самому себе, к голосу природы и собственной органике, порождает в искусстве своеобразные «антропные эквиваленты». В том числе провоцирует тягу к исповедальности, самообнажению, желание вложить в художественное переживание доверительную интимность.

Вот интересное самонаблюдение французского живописца Мориса Вламинка: «Я хожу очень редко на выставки живописи. Смотреть на свои работы мне неприятно. У меня чувство, что я вижу себя раздетым, и я испытываю неловкость, что чужие люди в моем присутствии иронически рассматривают мое сердце⁸». Было бы любопытно попытаться ответить на вопрос - могли бы, скажем, художники-голландцы три-четыре века назад сказать о своих произведениях то же самое? Или же перед нами такое самонаблюдение художника, которое само по себе есть знак необычайного возрастания субъективной взвинченности, резкого взлёта «само-

⁸ Вламинк Морис. Мастера искусства об искусстве. М.1969. Т.5. Ч.1. С.264.

претворения» в искусстве Новейшего времени? К какому вектору творчества располагают эксгибиционистские аспекты самости художника, чрезвычайно усиленные в последние десятилетия?

«Дух ищет в неизвестном то, что отсутствует в известном...» - такой стимул творчества, на мой взгляд, всегда будет выражением мятущейся, неудовлетворенной природы художника. Все утвердившееся, освоенное – не может быть местом искусства. Вспомним историю написания Пикассо портрета Гертруды Стайн (1906). Художник хотел создать портрет в самом высоком смысле этого слова. Провел необычайное для себя количество сеансов, более восьмидесяти. В итоге – уничтожил все черновики и затем написал портрет Г. Стайн по памяти в духе протокубизма. На вопрос близких «Похож ли портрет на модель?», художник проницательно ответил: «Сейчас, может быть, и нет, но когда-нибудь – будет похож». Действительно, любой крупный художник убежден, что видит тоньше и глубже своих современников. Что способы восприятия в культуре в перспективе разовьются именно в том направлении, которое он остро чувствует уже сейчас. В этом смысле искусство всегда будет детонатором нового чувства жизни, предвестником важных внутренних состояний и ориентиров, которыми живет человек.

Диссонансы и тревоги человеческого существования, попытки нащупать неуловимые, скрытые стороны человеческой всеобщности в новейшем искусстве теснят в отполированные временем художественные формы, активно культивируют эксперимент, намеренную шероховатость письма. Сквозь приемы языка Альберто Джакометти, Жана Дюбюффе, Георга Базелица, Жана Фотрие, Ива Кляйна, Герхарда Рихтера проступает профиль искаженного жизнью человека, но человека – пытающегося говорить, пытающегося с напряжением произвести *человеческий жест в нечеловеческом мире*. Наиболее значимые творения искусства последнего столетия свидетельству-

ют о том, что художественное качество коренится не в удовольствии от гладких произведений, побуждающих к расслабленности и отдыху, а рождается из чувства дискомфорта, беспокойства, «поэтической хромоты», художественного поиска на совершенно неожиданных основаниях. Свою диагностику «непроясненных» состояний человека предлагают и отечественные художники – Дмитрий Краснопевцев, Михаил Шварцман, Вадим Сидур, Дмитрий Плавинский, Наталья Нестерова, Татьяна Назаренко, Владимир Яковлев, Мухадин Кишев, Лев Табенкин. Размышляя над историческими механизмами резкой смены приемов формообразования, в их основе всегда можно обнаружить сильную интуитивную тягу художников к тому, что могло бы ощущаться как *победа новой витальности над прежней организацией*. Мы являемся свидетелями того, как из новых антропных характеристик складывается и новая мера эстетического.

Из воздействия новых измерений человеческого существования на говорящий язык искусства XX века образуется своего рода «нелинейная среда», потенциальное поле бесконечных возможностей. Лексика и синтаксис новых форм требуют от зрительского умения гибкости и подвижности в тренировке зрения, в настройке рецептивной оптики, пригодной для постижения разных художественных систем и регистров. *Родовое единство антропологического и художественного* таким образом проявляется в умении прорваться через витальную хаотичность жизни, через постижение зарождающихся форм чувственности к разворачиванию новых языков и художественно-экспрессивных пространств, которые, увы, уже трудно оценить с позиций классической теории искусства. Принять на себя тяжесть не вполне ясных смыслов, которые художник намерен сделать видимыми - непросто. Парадокс во многом и состоит в том, что верность императивам гуманистического начала побуждает сегодня к отказу от той меры эстетического, которая недавно казалось безус-

ловной и непреложной, предполагает умение перенастроить свое зрение, выбрать точную оптику для постижения «новой истины» о человеке.
