

Хренов Н.А.

## Между линейным и циклическим принципом: история искусства в ракурсе социодинамики П. Сорокина. Статья вторая

**Аннотация:** Статья касается одного из актуальнейших вопросов методологии изучения истории искусства. Абсолютизация линейного принципа в исторических исследованиях, генезис которого уходит в эпоху Просвещения, привел к тому, что историки искусства внимание стали уделять одним периодам, а другие периоды адекватного осмысления не получали. В этом последнем случае искусство воспринималось пребывающим в упадке и, как казалось, не демонстрировало законченных, определившихся форм. Поэтому оно и не было предметом исследования. Примером этого явилось, например, восприятие западного или византийского средневекового искусства. Сформировавшаяся в эпоху Просвещения эстетика точкой отсчета делала исключительно искусство Ренессанса. В соответствии с этой эстетикой прочитывались все художественные ценности, независимо от того, какой тип культуры они представляли. В первой статье было показано, как П. Сорокин, разрушая стереотипы, утвердившиеся в науке обществе, применяет по отношению к разным историческим периодам циклический принцип как альтернативный по отношению к линейному принципу. Во второй статье показано, как в результате абсолютизации линейного принципа в истории искусства появилось множество неразрешимых вопросов и как примененный П. Сорокиным к истории искусства циклический принцип позволяет эти вопросы разрешить. В данной статье первоочередное внимание уделяется конструктивности используемого П. Сорокиным циклического принципа. При этом важно, что речь у него идет не просто о методологии, но о приложении этой методологии к обширному историческому материалу – истории искусства на всем ее протяжении. П. Сорокин показал, как в истории происходит перманентное чередование трех типов культуры: культуры чувственного типа, культуры идеационального типа и культуры интегрального или смешанного типа. Возникновение и становление каждого художественного стиля разворачивается в границах того или иного типа культуры. Так история искусства оказывается в тесной зависимости от истории культуры. Таким образом, концепция социодинамики П. Сорокина вооружает исследователя ценным методологическим подходом. Несмотря на то, что идеи П. Сорокина появились в середине прошлого века, тем не менее, они длительное время не привлекали к себе внимания. В том числе и в среде западных ученых, например, социологов. Это происходило еще и потому, что между социологией и исторической наукой существуют весьма непростые отношения. Обычно социолог не обращается к истории. П. Сорокин разрушает это предубеждение. Интенсивное развитие в современной России культурологии стимулирует интерес к теории социодинамики П. Сорокина, ведь в ней социологический подход объединяется с историческим и культурологическим подходами. Концепция П. Сорокина – один из ярких примеров междисциплинарного сотрудничества в современной науке. В статье показано, насколько плодотворно междисциплинарное сотрудничество при исследовании истории искусства.

**Review:** The article touches upon one of the most topical issues in the methodology of art history. The absolute priority given in the history research to the linear principle which genesis goes back to the age of Enlightenment has made art historians to pay more attention to certain periods while leaving other periods without adequate interpretations. In the latter case art is perceived as declining and not demonstrating complete or definite artwork as it seemed. This is the reason why those periods in art history were rarely studied. The example is the perception of the Western or Byzantine medieval art. As the science that was formed in the age of Enlightenment, esthetics took the exclusive Renaissance art as the starting point in the art development. Based on that approach, all artistic values were interpreted disregarding the type of culture they represented. In his first article the author described how Pitirim Sorokin destroyed stereotypes of the academic community and

*applied the cyclic principle to all historical periods as an alternative to the linear principle. In the second article the author shows how the absolute priority given to the linear principle in art history created an abundance of insoluble questions and how the cyclic principle applied by Pitirim Sorokin to art history help to solve these questions. The present article focuses on the constructability of the cyclic principle used by Pitirim Sorokin. It is also very important that Pitirim Sorokin talked not only about methodology but also about application of that methodology to all periods of art history. Pitirim Sorokin shows how the three types of culture have been constantly taking turns thought the history: sensate culture, ideational culture and integrated or synthesized culture. Development of each artistic style is shown within the framework of a particular cultural environment. Therefore, art history appears to be closely connected with cultural history. Thus, Pitirim Sorokin's concept of social dynamics offers a very useful methodological approach to researchers. Despite the fact that Pitirim Sorokin introduced his ideas in the middle of the last century, nevertheless, his ideas were left unnoticed by both Russian and Western scientists and sociologists for quite a long time. It was partly due to the fact that social studies and history have always had quite uneasy relations. Sociologists very rarely referred to history but Pitirim Sorokin eliminated that prejudice. The intensive development of cultural research in modern Russian makes researchers be more interested in Pitirim Sorokin's theory of social dynamics because his theory combined both the historical and cultural approaches. Pitirim Sorokin's theory is one of the brightest examples of the interaction between different branches of modern science. The author of the present article very well shows how useful such inter-disciplinary interaction may be for art history researches.*

**Ключевые слова:** Культурная динамика, кризис культуры, линейный принцип, циклический принцип, историческая длительность, чувственная культура, идеациональная культура, смешанная культура, средневековое искусство, сверхчувственная реальность.

**Keywords:** Cultural dynamics, crisis of culture, linear principle, cyclic principle, *longue duree*, sensate culture, ideational culture, synthesized culture, medieval art, super-sensate reality.

**В** первой части статьи было показано, как П. Сорокин постепенно подходил к высокой оценке циклической парадигмы в науке об обществе и культуре. Эта парадигма была изложена в его фундаментальной монографии о социодинамике культуры. Однако в этой монографии было сделано и нечто большее. П. Сорокин этот принцип применил к анализу обширного исторического материала, точнее, к многовековой истории культуры. В его многотомном исследовании о социальной и культурной динамике в поле внимания ученого попадает не только наука, этика, право. Здесь в центре внимания оказываются религия, социум, политика и эстетика, но, в том числе, и искусство. В общем, все то, что, собственно, и составляет культуру. Но мы во второй части статьи остановимся лишь на том, что дает фундаментальная концепция социодинамики П. Сорокина для понимания логики истории искусства. Попытаемся уделить искусству больше внимания. Тем более, что, как отмечает П. Сорокин, самые первые в общественных и гуманитарных науках XX века и наиболее глубокие исследования циклов, ритмов, флуктуаций и периодичностей появились именно в теории и истории изобразительного искусства и только затем в

экономике и в других социальных сферах<sup>1</sup>. Не случайно, перечисляя исследователей искусства, которые этот его тезис предвосхитили, ученый называет Г. Вельфлина.

Именно в сфере искусства проблема кризиса как одна из интересующих П. Сорокина первостепенных проблем начала обсуждаться еще с XIX века. Как известно, еще Гегель прогнозировал «смерть» искусства. В XX веке число суждений на эту тему необычайно возросло. Об этом писали Н. Бердяев, В. Вейдле, Й. Хейзинга, К. Ясперс, Х. Зедльмайр и другие. Но вот что интересно. Причину этого кризиса в искусстве многие искали во внутренних закономерностях самого искусства. Вообще, в том, что было написано об искусстве, в том числе, об искусстве разных эпох, накопилось много поставленных, неразрешенных в границах истории искусства проблем. Правда, по поводу некоторых из них ответы предлагались, но они не всегда были верными и, тем более, исчерпывающими.

Назовем некоторые из вопросов, на которые историки, теоретики и критики искусства ответы пытались найти. Например, обращало на себя внимание то, что

<sup>1</sup> Сорокин П. Социальная динамика и эволюционизм., с. 370;

## Историческая культурология и история культуры

искусство Средневековья длительное время адекватного осмысления не получало. По сравнению с блестящим древнегреческим искусством, с одной стороны, и не менее блестящим искусством Ренессанса, с другой, оно казалось примитивным, неразвившимся до совершенных форм, и его, как казалось, нельзя было поставить рядом ни античным, ни с ренессансным искусством. С одной стороны, в нем усматривали упадок некогда совершенных художественных образцов, а с другой, слабое предвещание будущего расцвета искусства в эпоху Ренессанса. С той и с другой точки зрения получалось, что это искусство не обрело завершенности, целостности и системности, не имело самостоятельного значения. В истории искусства получалась какая-то «черная дыра». По сравнению с этими несовершенными, якобы недоразвившимися художественными формами Ренессанс казался вершиной, тем этапом, с которого начиналась совершенно новая и более соответствующая идеалу история. «Следует, конечно, добавить, что для тогдашней Италии – пишет Я. Буркхардт – Средние века миновали безвозвратно, и дух смог осознать их именно потому, что они стали по отношению к нему чем-то внешним. Нельзя сказать, чтобы о них судили справедливо и тем более с почтением; в искусствах прочно утвердилось предубеждение против произведений Средневековья, а гуманисты отсчитывали начало Нового времени с собственного появления на свет»<sup>2</sup>.

Так, фрески в катакомбах свидетельствовали о том, что искусство средних веков, преодолевая совершенные классические образцы, возвращается к истокам, более того, к отвергнутым греками восточным формам, кажущимся архаическими и ушедшими в прошлое. Возвращение к ним казалось непонятным. В катакомбной живописи образы исключены из земной жизни, лишены переживаний, воспринимаясь застывшими и безжизненными. Конституируя сложившуюся в истории искусства ситуацию с идентификацией средневекового искусства, М. Дворжак писал: «За немногими исключениями сознательно или бессознательно, их (средневековые скульптуры и картины – Н. Х.) воспринимают в большей или меньшей степени как «только

исторические документы», и «свидетельства примитивных степеней развития», как относительные ценности переходного времени, и только в самых редких случаях их исследуют с точки зрения их особого средневекового художественного содержания. Когда же стараются отдать должное художественным достоинствам средневековых статуй или живописи, то слова часто звучат пусто, как условные формулы вежливости. С ними связывают оценочные представления, которые произвольно перенесены на средние века. Это, естественно, влияет и на общую картину средневекового искусства, которая делается оттого неопределенной и поразительно безжизненной, делается царством туманных, хаотических сумерек, из которых выделяются – в сильной, но, скорее, неопределенно воспринятой, чем ясно очерченной действительности и значительности – отдельные вершины художественного творчества, великие соборы, статуи Реймса, Наумбурга, витражи Шартра»<sup>3</sup>.

В силу этой невозможности понять смысл средневекового искусства как целостности, оно вплоть до XX века оставалось непонятным, воспринималось тем, что нарушало логику прогресса, определяющую с начала Нового времени все, что в истории происходило. «В то время как античность, – пишет М. Дворжак – благодаря давней и целенаправленной духовной работе, сделалась неотторжимой частью нашей культуры и оформила большую часть того, что выработалось после победы возрождения в области общих духовных точек зрения, в то время как она, в существенном, продолжает жить в нашем интеллектуальном и художественном сознании, духовная культуры средних веков остается для нас, при всем воодушевлении романтиков, в полном смысле слова чужим миром, к наглядному образу которого мы должны еще с трудом пробиваться»<sup>4</sup>.

Конечно, непризнанию самостоятельности и значимости средневекового искусства способствовали новые, возникшие в эпоху Ренессанса эстетические принципы, которые стали господствующими, определяя развитие искусства на протяжении последующих столетий. Когда эстетика превратилась в эксплицитную, т.е. науч-

<sup>2</sup> Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996., с. 215;

<sup>3</sup> Дворжак М. История искусства как история духа. СПб., 2001., с. 55;

<sup>4</sup> Дворжак М. Указ. Соч., с. 60;

ную дисциплину, а это произошло в XV<sup>11</sup> веке, в эпоху Просвещения, эстетические принципы, истоком которых был Ренессанс, оформились в еще более жесткую систему. С точки зрения этой эстетики эпоха Средневековья воспринималась как сумеречная, как эпоха упадка<sup>5</sup>. Такое отношение к Средневековью продолжалось до появления романтиков, которые, реабилитируя Средневековье, оказались в оппозиции по отношению к просветителям. Впрочем, считается, что реабилитация средневекового искусства началась с восторга, который пережил Гете в 1772 году, созерцая готический собор в Страсбурге. Испытав это чувство, Гете описал это в сочинении, посвященном готической архитектуре<sup>6</sup>. Чтобы вынести адекватные оценки средневековому искусству, необходимо было оказаться от оценок, возникших в связи с теми ценностями, что формировались в культуре Нового времени, т.е. с теми ценностями, что культивировались в возникшей в это время эстетике. Поскольку же эта эстетическая система оказывалась длительное время весьма авторитетной, этого сделать было невозможно. Такая возможность представилась, когда тип культуры, развитие которого началось с Ренессанса, начал уходить в прошлое. Это произошло в XX веке, когда культура, формировавшаяся с Ренессанса, оказалась в кризисе.

Может быть, еще более поразительным фактом в истории искусства является отсутствие интереса к византийскому искусству, которое сравнивалось с художественными формами Ренессанса, по сравнению с которыми оно тоже, как и вообще все средневековое искусство, казалось несовершенным и не выдерживающим никакого сравнения. Эта эпоха недооценки византийского искусства была еще более длительной, чем недооценка западного средневекового искусства. Трудности реконструкции художественных процессов в Византии связаны с отсутствием исследований по истории Византии. Еще К. Леонтьев констатировал: «Византийское общество... пострадало от равнодушия, или недоброжелательства, писателей западных, от неподготовленности и долгой незрелости нашей русской науки. Византия представляется чем-то (скажем

просто, как говорится иногда в словесных беседах) сухим, скучным, поповским, и не только скучным, но даже чем-то жалким и подлым. Между падшим языческим Римом и эпохой Европейского Возрождения обыкновенно представляется какая-то зияющая темная пропасть варварства»<sup>7</sup>.

Но эпоха переоценки византийского искусства все же наступила. Это произошло тоже в начале XX века. Кстати, не без активного участия в этой переоценке отечественной науки. Становилось все более очевидным, что изменяющие классическому древнегреческому идеалу византийские формы, в которых усматривались лишь признаки упадка и вырождения, «на самом деле проистекали из стремления возвысить дух, отринуть все внешнее и вообще все материальное, дабы позволить духу устремиться к единственно подлинной реальности – к созерцанию сверхчувственного»<sup>8</sup>. Пожалуй, здесь французский историк истории искусства уже употребляет понятие, которое в концепции П. Сорокина окажется ключевым, а именно, сверхчувственное. До XX века византийское искусство предпочитали рассматривать как результат деградации искусства Древнего Рима. Однако в некоторых других исследованиях по истории искусства, таких, например, как книга И. Стшиговского «Восток или Рим?», утверждалось, что византийское искусство имеет абсолютно оригинальный характер. Оно вызвано к жизни особым восточным мироощущением и принадлежит к наиболее возвышенным достижениям человечества<sup>9</sup>.

Эхом этой переоценки византийского искусства явилось открытие в России начала XX века иконописи Древней Руси, образцы которой были сохранены исключительно в старообрядческой среде. Эти образцы древнерусской живописи к этому времени совершенно забыты и оказавшиеся неизвестными, тесно связаны с византийской традицией. Поскольку же эстетика Ренессанса и Просвещения исключали Средневековье из непрерывной прогрессивной логики развития искусства, то мир не знал ни византийской, ни древнерусской иконописи. Критерии эстетики Нового времени оказались для интерпретации этих явлений

<sup>5</sup> Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М., 1995., с. 108;

<sup>6</sup> Базен Ж. Указ. Соч., с. 207;

<sup>7</sup> Леонтьев К. Византизм и славянство // Восток, Россия и славянство., т. 1., М., 1885., с. 89;

<sup>8</sup> Базен Ж. Указ. Соч., с. 158;

<sup>9</sup> Базен Ж. Указ. Соч., с. 129;

## Историческая культурология и история культуры

Средневековья барьером. На протяжении столетий критерием всех художественных форм оказывался лишь стиль Ренессанса. Такова логика европоцентризма. Ни византийская, ни древнерусская иконопись не соответствовали этому критерию, а значит, как делался вывод, они не обладают художественным совершенством и внимания не заслуживают. Как только Ренессанс начал утрачивать свою художественную силу, а это произошло в начале XX века, когда на выставке 1913 года, посвященной трехсотлетнему юбилею дома Романовых, были показаны древние иконы, средневековая иконопись начала привлекать к себе внимание, в том числе, представителей художественного авангарда, например, таких художников, как Кандинский, Шагал, Татлин, Малевич, Гончарова<sup>10</sup>.

Собственно, в византийской, а затем и в древнерусской иконописи имела место альтернативная по отношению к Ренессансу традиция. «Благодаря уединенности от Европы, Древняя Русь, – пишет П. Муратов – удержала тайну искусства, о котором Запад уже давно успел забыть, – тайну живописи, в основу которой легли воззрения и стилистические приемы, не встречающиеся в живописи европейского Возрождения»<sup>11</sup>. Но смысл этой возрождающейся традиции следовало бы еще разгадать. Наука к этой разгадке готовой еще не была.

Наконец, относясь к античному искусству как к самому совершенному, непревзойденному образцу, что вытекало из позиции повсеместно усвоенного И. Винкельмана, историки искусства ХУ111, Х1Х, да, пожалуй, еще и XX веков подразумевали под ним исключительно классический период в античности. Между тем, кроме классического периода в истории античного мира, как известно, было еще два периода: архаический и поздний-эллинистический. С этими периодами было сложнее. Скажем, архаический период не достиг, да и не мог достичь той чистоты стиля, что имел место в классический период. В нем было много от крито-микенских памятников и восточных форм и влияний, способных затормозить появление новых и самостоятельных форм, имевших место в классический пе-

риод. Поэтому до Ф. Ницше, открывшего архаический период Греции заново, в связи с чем формула И. Винкельмана перестала восприниматься бесспорной истиной, архаический период в Греции был неизвестен. Такую же трудность представлял и эллинистический период, который некоторыми исследователями оценивался как период вырождения и упадка.

Трудности возникали и с осмыслением опыта искусства, которое начало появляться уже в XX веке и в котором начали улавливаться связи не столько с непосредственно предшествующим периодом в истории искусства, сколько с ранними ее эпохами. Это, например, проявилось в отрицании с эпохи импрессионизма центральной перспективы как величайшего завоевания эпохи Ренессанса и в реабилитации обратной перспективы, что как раз и характерно для искусства Средневековья. Некоторые такие проявления нового искусства получали осмысление, но его до сих пор нельзя назвать адекватным. Частично их осмысляли как выражение кризиса искусства. Это открытый вопрос вплоть до сегодняшнего дня. Здесь трудности по сравнению с ранними и уже названными эпохами в истории искусства возрастают, ведь в данном случае отсутствует историческая дистанция, а, следовательно, адекватная оценка современных художественных процессов вряд ли вообще становится возможной.

Назовем также некоторые проявления искусства XX века, которые не перестают вызывать интерес, но и не получают адекватной интерпретации. Так, еще в середине Х1Х-XX веков искусство стало заметно проявлять интерес к мистике, которая, кажется, в искусстве предшествующего периода отсутствовала. Во всяком случае, до этого она не имела такой значимости. Так, констатируя возрождение мистики, Н. Бердяев писал: «Ныне в мистике хотят увидеть возрожденный источник творчества»<sup>12</sup>. Философ отмечал также, что его современников привлекает мистика нехристианского Востока, в частности, Индии и предупреждал, что она содержит в себе опасность, ибо возвращает в безличную стихию и отрицает тот пласт европейской культуры, что был сформирован христианством и стимулировал развитие личного начала. Философ, несомненно,

<sup>10</sup> *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002., с. 35;

<sup>11</sup> *Муратов П.* Древнерусская живопись. История открытия и исследования. М., 2005., с. 126;

<sup>12</sup> *Бердяев Н.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989., с. 501;

имел в виду увлечение интеллигенции теософией, в чем проявилось неприятие столь определяющих для существующей культуры позитивизма и рационализма. Как бы то ни было, но возрождение мистицизма на рубеже XIX–XX веков как в его европейских, так и восточных формах свидетельствовало о возвращении в искусство сверхчувственного.

Так, начиная с этого же периода, художники пытались возродить такие художественные формы, которые по сравнению с уже существующим искусством кажутся примитивными, давно преодоленными, недоразвившимися. Между тем, эти образцы примитивного, архаического искусства были свободны от гипертрофии значимости чувственно-предметного мира, столь абсолютизированного в эстетике Просвещения, позволяя ощутить присутствие в чувственном сверхчувственного, а это обстоятельство, как известно, стало представительным для эстетики символизма, из которой вышли многие авангардные течения XX века с соответствующими установками. Такие архаические формы оказывались созвучными поискам новых художественных форм. Характеризуя искусство конца XIX–начала XX веков, Х. Зедльмайр пишет: «Теперь для современности открывается искусство негров, вообще «примитивов», среди искусств развитых культур – те, которые являют архаический, варварский характер, как, например, древнемексиканское, доисторическое искусство вплоть до искусства раннего каменного века, внутри же западного искусства – варварские и демонические элементы искусства романского, а также определенные формы поздней готики»<sup>13</sup>. Все эти ранние формы искусства оказываются чрезвычайно притягательными для искусства XX века. Но ведь что этот интерес означает, как не регресс? С точки зрения линейного принципа, которого придерживались историки искусства, этот феномен объяснить было невозможно. Нужно было искать каких-то других объяснений.

Этот сдвиг характерен не только для искусства. Вот как эту тенденцию представляет Х. Зедльмайр. По его мнению, для XX века характерна мощная тяга к бессознательному, к древнему и изначальному, к темному и глухому, к «низу». Эта тенденция распространяется за пределы гуманитар-

ных наук, захватывая естественнонаучные сферы. «Склонность к неорганическому – пишет он – приводит в течение этих двух последних веков к могучему расцвету наук о неживом: физика, химия, астрономия, равнять шаг с которыми биология и науки о духе не могут (часто они незаметно перенимают из области неорганического способы представления). И точно так же порыв к бессознательному, к доисторическому дает расцвет глубинной психологии, исследованиям первобытных народов, предыстории и ранней истории человека, истории жизни и земли, что сопровождается односторонними, но великими открытиями»<sup>14</sup>.

В 1917 году В. Брюсов восторгался археологическими открытиями последнего времени, когда время истории культуры было раздвинуто за пределы традиционного представления об античности, того, что считалось конечным пределом истории. Что в этом восторге поэта – символиста особенно обращает на себя внимание, так это то, что в предшествующих античности культурах – культуре Крита и Микен он улавливает сходство с некоторыми явлениями современного ему искусства. Он, в частности, передает ощущение исчезновения различия между современным человеком с его телефонами, аэропланами и кинематографом, с одной стороны, и обитателями Критского дворца, с другой. В эгейской женщине он видит современную парижанку. Мужчины Эгейского мира напоминают ему петиметров старого французского двора. Более того, в Эгейском мире поэт обнаруживает даже декадентов, орнамент, геометрический стиль, т.е. все то, что характерно для современного поэту стиля модерн. В Микенах поэт обнаруживает то, что характерно для моды и новых идей Парижа XV–XVI века<sup>15</sup>.

Так, опять же с рубежа XIX–XX веков наметился интерес к тому, что можно было бы назвать символическими формами выражения. Казалось бы, они были характерными скорее для средневекового искусства, а с эпохи Ренессанса все более уходили в прошлое. Более того, такие формы Гегель соотносил исключительно с восточными, доантичными культурами. Концепция Гегеля, в соответствии с которой символические формы выражения как первичные

<sup>14</sup> Зедльмайр Х. Указ. Соч., с. 157;

<sup>15</sup> Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т., т. 7. М., 1975., с. 316;

<sup>13</sup> Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008., с. 160;

## Историческая культурология и история культуры

формы навсегда ушли в прошлое, не срабатывала. Линейная логика истории, которую утверждал Гегель, исключала возвращение к этим формам. Но, скажем, такой художественный стиль рубежа XIX–XX веков как символизм возрождал символические формы выражения, отождествлял искусство вообще именно с такими формами. Теоретики символизма пытались переписать всю историю искусства именно под таким углом зрения. Так, в XX веке возникла и получила распространение такая художественная форма как беспредметное или абстрактное искусство. Как пишет Х. Зедльмайр в связи с живописью П. Мондриана, живопись подчинилась элементарной геометрии, а «геометрия становится новой основой живописца»<sup>16</sup>.

Казалось бы, ничего подобного в предшествующих эпохах искусства не существовало. Геометризм как признак абстрактного искусства воспринимался принципиальным новшеством и не имел precedентов в прошлом. Между тем, обращение к архаической эпохе античности свидетельствует, что так называемый «геометрический стиль» существовал от XI до XI в. до н. э. Этот стиль первоначально возникает в предшествующий древнегреческой культуре крито-микенской культуре. Термин «геометрический стиль» появился в истории искусства в 1870 году, когда во время раскопок в окрестностях Афин были найдены глиняные сосуды с геометрическими мотивами<sup>17</sup>. Б. Виппер констатирует длительный период существования этого стиля с древнейших времен. В эпоху господства аристократической культуры в Микенах он вытеснялся на периферию, а затем возродился в эпоху угасания крито-микенской культуры и в архаический период античной культуры. Как отмечает Б. Виппер, геометрический стиль не был наивным лепетом бедной художественной фантазии и отнюдь не свидетельствовал о глубоком упадке после крито-микенской утонченности и блеска. «Правда, язык геометрического стиля, скупой, линейный и абстрактный – пишет Б. Виппер – был противоположен органической динамике и экспрессии крито-микенского стиля, он был одностороннее и сухое, но вместе с тем он обладал такой

логической последовательностью, таким ясным сознанием своих целей, что эпитеты упадочности и примитивности к нему совершенно не применимы. Можно пойти еще дальше и утверждать, что в геометрическом стиле было даже больше стилистического единства, больше творческой силы, чем в самом блестящем произведении крито-микенского искусства»<sup>18</sup>.

Когда в начале XX века появился кубизм, многие растерялись, не имея привычных критериев для эстетических оценок. Казалось бы, precedентов этому стилю в истории искусства не существовало. Возрождение геометрического стиля было столь непривычно, что длительное время ключи для адекватной интерпретации этого искусства вообще отсутствовали. Долгое время единственными его интерпретаторами оставались сами представители этого направления, т.е. художники. Эта реабилитация в искусстве XX века геометрического стиля также требовала разгадки. Естественно, что установка линейного принципа в истории служила для такой разгадки барьером.

С начала XX века начинает обращать на себя внимание и еще одно обстоятельство. С эпохи символизма в искусстве стал заметно привлекать к себе миф, который, кажется, вообще остался в далеком прошлом, воспринимаясь пережитком. Но реабилитация мифа охватывает не только искусство, но и науку, ибо ни рационалистическая философия, ни позитивистская наука не могут удовлетворить современного человека, не исчерпывают его связей с миром. Актуализация мифа объясняется реакцией на рационализм и его гипертрофию в культуре<sup>19</sup>. Хотя следует отметить, что процесс реабилитации мифа начался еще в эпоху романтизма, о чем свидетельствует непрекращающийся интерес к мифу Ф. Шеллинга, завершившийся появлением его философии мифологии<sup>20</sup>. Ф. Ницше лишь подхватывал этот процесс реабилитации мифа у Ф. Шеллинга, представив его способом преодоления западного рационализма, что послужило притягательности этой идеи и еще большей популярности мифа как основы противостояния начавшегося с эпохи раннего модерна, т.е. Про-

<sup>16</sup> Зедльмайр Х. Утрата середины., с. 279

<sup>17</sup> Виппер Б. Искусство Древней Греции. М., 1972., с. 67;

<sup>18</sup> Виппер Б. Указ. Соч., с. 67;

<sup>19</sup> Кессиди Ф. От мифа к логосу. М., 1972., с. 57;

<sup>20</sup> Шеллинг Ф. Введение в философию мифологии. В 2-х т., СПб., 2013;

свещения культа разума. Популярность мифа с конца XIX века также возвращала к, казалось бы, угасшим формам сознания.

Наконец, к недостаточно осмысленным явлениям искусства XX века следует отнести и то, что в него все более активно вторгается восточная стихия, а через нее происходит возвращение к некогда существовавшим на Востоке, в античности и на Западе забытым состояниям. Так, например, популярность эстетики чань-буддизма в XX веке возвращала к некоторым идеям неоплатонизма, в соответствии с которыми подлинное знание не связано ни с логосом, ни с логикой, ни со словом<sup>21</sup>. Например, в соответствии с чань-буддизмом, нет истины, пребывающей вне личности, как нет и общезначимой, предназначенной для всех истины. Истина экзистенциальна. Но ведь аналогичную мысль позднее можно наблюдать на Западе и в таком философском направлении как экзистенциализм. Ситуация с Востоком, все более привлекающим западного человека XX века, можно уподобить с ситуацией, что некогда имела место в Древнем Риме. С распадом империи влияние Востока усиливалось, а античному миру грозило растворение в Востоке, из которого он когда-то вышел, но успел обрести самостоятельность. Развитие индивидуального начала, прорвавшегося еще в эпоху Ренессанса, завораживало последующую эпоху. Но с некоторых пор в этой жажде утверждения индивидуального стали усматривать негативное начало. «При всей социальной активности наше время – пишет Г. Гессе – все еще весьма привержено индивидуалистическим идеалам; особенно это относится к искусству и искусствознанию. Целых два столетия Европа, вслед за гениальным Якобом Буркхардтом бредила итальянским Ренессансом, великолепием и мощью его насильников, и Европа, в частности, Германия, отдала дань странному заблуждению, всю культурируя даже в области ремесла и художественных изделий личное начало»<sup>22</sup>. Освободиться от этой гипертрофии индивидуального на Западе помогает Восток. Но Восток же пробуждает и интерес

фаустовского человека к средневековой культуре Запада, в которой культивировалось анонимное творчество. Все свидетельствовало о том, что средневековое искусство следовало открывать заново.

Таким образом, с точки зрения линейного принципа в исторической науке развертывающиеся на Западе процессы культуры, связанные с активным возвращением к восточным корням, кажутся невозможным, регрессом, отклонением. Следовательно, должна была возникнуть какая-то другая парадигма, способствующая осознанию того, что, кажется, осознанию не поддается.

И, наконец, один факт искусства, который тоже казался непонятным. Он связан с одновременным обращением художников, представляющих одну эпоху, к самым разным художественным стилям и традициям, когда-либо имевшим место в истории искусства. Образцом в этом смысле предстает П. Пикассо, способного оживлять многие существовавшие в истории искусства стили. Складывалось ощущение, что в развитии искусства возникло некое препятствие. Новые формы больше не возникают. Художники начинают довольствоваться лишь тем, что в истории уже имело место, причем на самых разных этапах истории. Все это возвращается и начинает одновременно функционировать. Естественно, что такая сенсация осознавалась как кризис.

Впервые на это состояние культуры было обращено внимание Ф. Ницше, писавшего о том, что развертывается иссякание творческих сил Запада, о чем и свидетельствует интенсивное заимствование форм из других эпох и культур. «... Только благодаря тому – пишет он – что мы нагружаем и перегружаем себя чужими эпохами, нравами, 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»<sup>23</sup>. Эта перегруженность позволяет человека конца XIX века уподобить скорее не эллину, а римлянину, что на рубеже XIX-XX веков породит множество параллелей между XX веком, с одной стороны и уже угаснувшими цивилизациями, с другой. «Римлянин императорского периода, – пишет Ф. Ницше – зная, что к услугам его целый мир,

<sup>21</sup> *Завадская Е.* Культура Востока в современном западном мире. М., 1977., с. 60;

<sup>22</sup> Паломничество Германа Гессе в страну Востока // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1982., с. 207;

<sup>23</sup> *Ницше Ф.* Сочинения. В 2-х т., т. 1., М., 1990., с. 181;

## Историческая культурология и история культуры

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, и современного человека, который устраивает себе при помощи художников истории непрерывный праздник всемирной выставки»<sup>24</sup>. Феномен одновременного функционирования элементов, извлеченных из самых разных эпох и культур, с точки зрения линейности, столь обожествленной в эпоху Просвещения, тоже кажется абсурдным, и его тоже следовало как-то объяснить.

Только что процитированное наблюдение Ф. Ницше не является исключительным. Так, в статье 1921 года В. Брюсов, имея в виду художественные поиски начала XX века, констатирует ту же самую ситуацию смесительного упрощения культуры. «Эллада и Рим, Ассирия и Египет, сказания Эдды и мифология полинезийских дикарей, мифическая Атлантида и средневековые бредни – пишет он – все шло в дело. Поэзия превращалась в какой-то гербарий прошлых веков, в ряд упражнений на исторические и мифологические темы»<sup>25</sup>.

Естественно, что в истории искусства накопилось достаточно фактов, ставивших исследователей врасплох. Многие в этих фактах вызывало вопросы, на которые ответы долгое время даны не были. Это отсутствие адекватной интерпретации некоторых состояний искусства прошлого, а также некоторых явлений современного искусства не может не обращать на себя внимание. Таковы, казалось бы, неразрешенные вопросы истории искусства. Поэтому естественно, что все эти непроясненные факты чаще всего рассматривались как проявление кризиса и как выражение финальной фазы культуры. В данном случае невозможно утверждать, что это были лишь ложные попытки осмыслить имеющие место в истории искусства факты и явления. Другое дело, что угасание традиционных художественных форм сопровождалось рождением новых форм. Но это новое часто или не замечалось, или оказывалось непривычным и отторгалось. Смысл кризиса в искусстве трудно понять, не имея представления

о том, что происходит в более широком контексте, т.е. не только в художественной сфере, а в культуре начала XX века в целом. А в ней разворачиваются прямо-таки геологические сдвиги.

Вот о природе этих геологических сдвигов и начал размышлять П. Сорокин. Одним из признаков таких сдвигов по П. Сорокину является утрата лидирующей роли одной из культур в истории XX века, а именно, западной культуры. Эта мысль, конечно, принадлежит не только П. Сорокину. Она возникла еще в XIX веке и разделялась как отечественными, так и западными исследователями. Но П. Сорокин эту проблему ставит по-своему, включая, в частности, одну из таких концепций, правда, уже возникшую в XX веке – концепцию В. Шубарта в круг своих интересов<sup>26</sup>. П. Сорокин солидаризируется с В. Шубартом по поводу того, что европейская фаза человеческой истории остается позади. В соответствии с В. Шубартом, картина мира, свойственная героическо-прометеевскому типу, начинает вытесняться в подсознание. На смену этой картине мира приходит картина мира, характерная для мессианского типа личности, а вместе с ее актуализацией начинает утверждаться культура нового типа.

Вообще, В. Шубарт выделяет в истории четыре основных типа ментальности, пытаясь отождествлять их с каждой имеющей место в мировой истории культур. Это героически-прометеевский, аскетический, гармонический и мессианский типы. Уход с арены истории героически-прометеевского типа означает угасание Запада. Ведь именно для Запада такой тип и характерен. Становление новой культуры В. Шубарт связывал с ментальностью славян, в частности, русских. Они – носители мессианского типа ментальности. Этот тезис В. Шубарта П. Сорокин доказанным не считал. Однако, с другой стороны, он полагал, что типология личности В. Шубарта представляет одну из наиболее глубоких классификаций в науке<sup>27</sup>. Тем более, что эта классификация вписывалась в циклическую интерпретацию исторического процесса, как он его представлял.

Естественно, что все выше приведенные факты, казалось бы, свидетельствуют

<sup>24</sup> Ницше Ф. Указ. Соч., с. 186;

<sup>25</sup> Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т., т. 6., М., 1975., с. 470;

<sup>26</sup> Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997;

<sup>27</sup> Сорокин П. Социологические теории современности. М., 1992., с. 161;

ют о каких-то отклонениях, аномалиях в развитии искусства, не соответствующих привычной логике развития искусства в предшествующих эпохах. Зато она соответствовала господствовавшей до XX века линейной парадигме в исследовании исторических процессов. Вот это нарушение принципа преемственности в истории искусства не могло не навести на мысль о кризисе, упадке искусства, понимаемом как смерть искусства. Собственно, именно такой вывод и делал, например, в своем объемном исследовании авторитетный немецкий искусствовед Х. Зедльмайр.

Приведенные выше факты из истории искусства нередко вызывают недоумение, требуют ответа. Такого ответа, который бы помог все эти частные и кажущиеся самостоятельными, не зависящими друг от друга факты рассмотреть во взаимосвязях, т.е. как проявления какой-то единой, непротиворечивой логики. Очевидно, что обращение к линейному принципу в истории искусства не помогало объяснить все перечисленные нами парадоксы, которые историков искусства не могли не озадачивать. Получение каждого из таких ответов, касающегося какого-то конкретного периода в истории искусства или же какого-то конкретного художественного стиля, зависит от кардинального пересмотра существовавших в искусствознании традиционных подходов. Ведь искусствоведы придерживаются жесткой специализации. Специалисты по восточному искусству работают самостоятельно по отношению к специалистам по античному, средневековому, а, уж тем более, по современному искусству. Такая специализация неизбежна, необходима. Она соответствует одной из тенденций современного функционирования науки – ее дифференциации.

Но очевидно, что чем интенсивней разворачивается процесс дифференциации научного знания, тем неизбежней оказывается его интеграция. Она необходима именно для того, чтобы в истории улавливать постоянно повторяющиеся ритмы, осцилляции, флуктуации, циклы и периодичности. В поле зрения исследователя искусства должны быть не только краткие, но и большие длительности исторического времени. Лишь на фоне таких длительностей можно глубже уяснить смысл того или иного конкретного художественного течения или

произведения, представляющего какую-то конкретную эпоху. Совершенно очевидно, чтобы отыскать в истории место какому-то художественному явлению, необходимо его соотнести не только со своим конкретным временем, не только с тем стилем, что господствовал в эту эпоху, но и с предыдущей и последующей логикой истории искусства. Очевидно, что в данном случае необходим взгляд исследователя, обладающего энциклопедическим кругозором. Лишь в этом случае выясняется, что в истории искусства существует много повторений, а прогресс в ней так же реален, как и регресс.

Так, когда Я. Буркхардт пытается дать характеристику Ренессанса в Италии, он невольно сопоставляет его с расцветом античного мира. «В средние века обе стороны сознания – та, что обращена к внешнему миру, – пишет он – и та, что уводит в глубины самого человека – пребывали словно бы под общим покровом дремоты или полусна. Покров был соткан из верований, детской робости и иллюзий; сквозь него мир и история виделись окрашенными в фантастические тона; человек же воспринимал себя лишь как расу, народность, партию, корпорацию, семью или какую – либо иную форму общности. В Италии этот покров впервые растаял в воздухе; возникли объективное виденье и трактовка государства и всего вещного мира; а рядом со всей мощью восстала и субъективность; человек стал духовной личностью и осознал себя в этом качестве. Таким же образом возвысился некогда грек над варварами и индивидуум – араб над иными азиатами как людьми расы»<sup>28</sup>.

Иначе говоря, для оценки конкретного явления необходимо в сознании держать всю длинную цепь художественного опыта человечества. Необходимо эти конкретные явления рассматривать в том контексте, который М. Бахтин называл «большим временем». Лишь в этом случае будет преодолен линейный принцип в истории, который до XX века превратился в единственный принцип фиксации исторического времени. Удивительно, но такая система анализа, такая научная парадигма, которая помогла бы ответить на все поставленные, но неразрешенные вопросы,

<sup>28</sup> Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения., с. 122;

## Историческая культурология и история культуры

как исторические, так и современные, существует и существует уже давно. Но странное дело, до сих пор мало кто ею пытался воспользоваться. Ни в сообществе западных, ни в сообществе отечественных гуманитариев и, еще точнее, искусствоведов, историков искусства, эстетиков, философов искусства. Эта система есть социальная и культурная динамика, созданная П. Сорокиным на основе тех фактов, что имеются в греко-римской и западной цивилизации за 25 веков их существования. П. Сорокин продемонстрировал, как можно анализировать смысл конкретных фактов в большом историческом времени. В сочинении П. Сорокина предпринимаются экскурсии в египетскую, вавилонскую, древнеиндийскую, китайскую и арабскую культуры. Поэтому каждый факт, из какого бы времени он не был извлечен, оказывается созвучным многим другим, уже имевшимся в истории фактам.

П. Сорокин показывает, что есть и альтернативный линейному принципу подход, и он является весьма эффективным. Именно этот подход и был изложен в фундаментальном и многотомном труде П. Сорокина «Социальная и культурная динамика». В этом труде П. Сорокин прослеживает краткосрочные и долгосрочные колебания в функционировании общественных и культурных феноменов, называемых им флуктуациями или колебаниями. Лишь этот универсальный циклический подход позволяет понять, что в истории искусства, как и культуры в целом, не существует «черных дыр», творческих и нетворческих эпох. В реальной истории происходит перманентный процесс смены трех основных систем культуры – идеациональной, чувственной и идеалистической. Как мы уже отмечали, в определенном смысле такое видение исторического процесса напоминает гегелевское видение истории. У П. Сорокина каждый из названных типов культуры обладает особой ментальностью, собственной системой истины и знаний, имеет свою философию и формирует специфический тип личности. Это касается культуры западного Средневековья, византийской культуры и культуры Древней Руси.

Образую систему, культура каждого из трех типов обладает способностью интерпретировать одни и те же материальные объекты в лишь ей присущей системе сим-

волов. Основные составляющие каждой культуры – это чувственная и сверхчувственная реальность. В культуре идеационального типа определяющей является сверхчувственная реальность, в культуре чувственного типа – соответственно, чувственная реальность, в культуре идеалистического типа имеет место совмещение той и другой реальности.

Так, носители культуры чувственного типа – это люди, «для которых реальность есть то, что может быть воспринято органами чувств; они не видят ничего за пределами бытия чувственно воспринимаемой окружающей среды»<sup>29</sup>. Именно этими характеристиками обладает та культура, становление которой начинается с эпохи Ренессанса. Это и есть культура чувственного типа, оказавшаяся в XX веке в ситуации кризиса, что отложило печать на восприятие всего того, что имеет место в истории в это время. По П. Сорокину получается, что в начале XX века человечество переживает переходный период, почему, собственно, он и воспринимает его с помощью метафоры ночи и тьмы. Этот переход связан с угасанием культуры чувственного типа, что возникла и начала распространяться в эпоху Ренессанса и нарождением альтернативной культуры или культуры идеационального типа. С этим как раз и связано ощущение тотального кризиса, воспринимающегося как «закат» Запада. Речь в данном случае не идет о смерти культуры Запада, а лишь о трансформации этой культуры, об угасании внутри нее одной ценностной системы и рождении другой. Так, П. Сорокин преодолевает апокалиптический пафос концепции Шпенглера.

Так, носители культуры идеационального типа, примером которой является, например, средневековая культура, чувственные явления воспринимают как видимость, иллюзию, сновидение. «Истинная реальность здесь не обнаруживается; – пишет П. Сорокин, имея в виду культуру идеационального типа – это нечто потустороннее, скрытое за видимостью, отличное от чувственного и материального покрывала, которое скрывает ее»<sup>30</sup>. Ученый утверждает: «Такие люди не стараются приспособиться к тому, что

<sup>29</sup> Сорокин П. Социальная и культурная динамика, с. 46;

<sup>30</sup> Сорокин П. Указ. Соч., с. 46;

кажется им поверхностным, иллюзорным, нереальным. Они стремятся приспособиться к истинной реальности, которая лежит за пределами видимостей»<sup>31</sup>. В силу этих особенностей в культуре этого типа понижается значение рациональности и активизируется мистика, миф и символические формы выражения, о чем и свидетельствует искусство. Ясно, что в данном случае человечество имеет дело с культурой идеационального типа, а, следовательно, с культурой Средневековья, которую нельзя осмыслить, применяя критерии, органичные для культуры чувственного типа, получившие выражение в эстетике Канта, как и вообще в западноевропейской эстетике, возникшей в эпоху Просвещения.

Представив типологию культур и сведя все типы культуры к трем основным, П. Сорокин дает ключ и к пониманию всех культурных трансформаций, когда-либо имевших в истории место. Они позволяют уяснить, почему одни культуры предстают определенными и осмысленными, а другие остаются непонятными и неосмысленными, как это и случилось, как мы уже убедились, со средневековыми культурами Запаदा, Византии и Древней Руси. Собственно, отсутствие разработанной циклической парадигмы не позволяло историку искусства разрешить многие проблемы, ведь он судил с точки зрения той эстетики, что начала утверждать себя с эпохи Ренессанса и переживала в эпоху Просвещения апогей своего развития. Это установка, сформированная в границах исключительно, если выражаться языком П. Сорокина, культуры чувственного типа. Все остальные типы культур оставались для исследователей, исходящих из этой системы ценностей, непостижимыми. Так возникли, например, трудности с интерпретацией средневекового искусства, о чем пишет М. Дворжак. Историк искусства – носитель ценностей культуры чувственного типа не имеет ключа к пониманию культуры альтернативного типа, в данном случае, культуры идеационального типа. Не это ли обстоятельство в свое время послужило основанием для возрождения герменевтики и иконологии? В самом деле, основываясь на представлениях, сложившихся под воздействием классической эстетики, историк

испытывает трудности с интерпретацией символических форм выражения, столь характерных для средневековой культуры. Подчас он даже не осознает, что альтернативная культуре чувственного типа культура существует вообще.

Столь очевидное историческое забвение разных эпох в истории культуры возникло потому, что многие культуры прочитывались лишь в соответствии с теми ценностными ориентациями, которые сложились в поздней истории, а точнее, с ценностными ориентациями культуры того типа, который на Западе возникает в эпоху ренессанса и имеет продолжение в эпоху Просвещения, когда осмысление культур – и тех, что ушли в прошлое и, в том числе, современной, предпринималось в соответствии с научными установками, которые выражали лишь прасимвол, выражаясь языком Шпенглера, западной культуры. Западная же культура оценивалась как определяющая и лидирующая. Именно она задавала все возможные образцы развития. Между тем, западная культура последних столетий – это возникновение и становление культуры чувственного типа. В границах культуры этого типа произошло и становление новоевропейской эстетики, которая диктовала особое прочтение исторических эпох. Интерпретировать же предшествующую культуру или культуру идеационального типа, к которой относится культура Средневековья, используя критерии культуры чувственного типа, неэффективно. Чтобы выйти из этого круга традиционных представлений о разворачивании исторического процесса, следовало освободиться от линейного принципа в исследовании исторического процесса.

В данном случае понимание равнозначно непониманию, в чем мы и убедились, указывая на предпринятый М. Дворжаком длительный опыт осмысления историками искусства средневекового искусства. Разрешение всех трудностей подобного рода, связанных с неспособностью принимать во внимание смену в истории культур разного типа, возможно лишь в том случае, если исследователь придерживается альтернативной парадигмы, т.е. циклической парадигмы. Это собственно и предлагает П. Сорокин.

Однако смысл идей П. Сорокина не сводится к методологии, с помощью которой ушедшие в историю разные эпохи и культуры могут прочитываться в соответствии с

<sup>31</sup> Сорокин П. Указ. Соч., с. 46;

## Историческая культурология и история культуры

чередованием трех типов культуры. Смысл идей П. Сорокина связан, прежде всего, с разгадкой той ситуации, которую человечество переживает в XX веке и которая повсеместно осмысляется как тотальный кризис. Ставя своей целью разгадать смысл этой ситуации, П. Сорокин попутно решает и задачу адекватного осмысления предшествующих художественных эпох. По сути, он вызывает к жизни морфологию культурной истории человечества с присутствующими ей флуктуациями, вспышками, повторениями и циклической логикой. В соответствии с этой морфологией не существует не высших, ни низших культур. Констатация существования высших и низших культур ошибочна. Она возникает лишь в том случае, если ценности одной культуры осмысляются с точки зрения ценностей другой культуры. Что же касается современной ситуации, то в соответствии с заключениями П. Сорокина, человечество в XX веке находится в переходной ситуации или в ситуации перехода от культуры одного типа к культуре другого типа.

Во многом именно этот переход и объясняет многие эксперименты в искусстве XX века, и без этого их невозможно понять. Так, как показывает П. Сорокин, например, импрессионизм явился типичным выражением культуры чувственного типа, после которого появились приближающие уже альтернативную культуру такие направления, как символизм, кубизм, экспрессионизм, футуризм, конструктивизм. Показывая, что визуальный стиль, выражением которого явился импрессионизм, предстает признаком культуры чувственного типа, П. Сорокин формулирует: новые направления, оказывая сопротивление этому стилю, демонстрируют «первые симптомы поиска того, что сродни идеациональному стилю»<sup>32</sup>.

Конечно, о беспрецедентности переживаемого в XX веке перехода догадывались и другие исследователи. Так, Х. Зедльмайр в мировой истории констатирует два тотальных перехода: один доисторический, когда произошла смена культуры охотников культурой оседлой и земледельческой и другой – переживаемый в XX веке переход к индустриальной цивилизации. «Сегодня – пишет Х. Зедльмайр – мы находимся в пространстве аналогичного мирового перехода, сопровождающегося исключи-

тельными трудностями. Этот новый тип мировых отношений начал формироваться в самом конце XV века, то есть в то время, когда аналитическая наука о природе, конструирование машин и индустрия, основанная на разделении труда, заключили роковой союз в Европе – вначале в Западной Европе и в Северной Америке, на североатлантическом пространстве. Возврат к доиндустриальным отношениям представить уже невозможно»<sup>33</sup>. По мнению Х. Зедльмайра, именно эта беспрецедентная переходность и провоцирует кризисность эпохи, порождает интерпретацию кризиса как смерти. Но все же, даже и расширяя пространство выявления тотальных переходов в истории, Х. Зедльмайр не приходит к тому выводу, к которому приходит П. Сорокин. П. Сорокин доказывает: да, в XX веке разворачивается переход. Но это переход от перезревшей и уходящей в прошлое культуры чувственного типа к альтернативной культуре. Несколько поколений XX века становятся свидетелями угасания культуры того типа, истоки которого следует искать в эпохе Ренессанса.

Собственно, это угасание и воспринимается кризисом, причем понимаемым подчас как «смерть». При этом «смерть» некоторыми, в том числе, Шпенглером понимается не только как кризис культуры чувственного типа, а западной культуры или Запада вообще. Но это к П. Сорокину отношения не имеет. Его методология ориентирует на возможность в возникающем хаосе находить новую систему. Этот поиск не связан с рожденными в культуре чувственного типа научными процедурами. В новой ситуации необходимо улавливать присутствие форм, характерных для альтернативной культуры или культуры идеационального типа. Такие формы в истории искусства XX века найти, несомненно, возможно. Но их можно отыскать еще и в XX веке, если обратиться к опыту романтиков, прерафаэлитов и символистов. Правда, в эпоху кульминации культуры чувственного типа они были почти маргинальными, вытесненными на периферию.

Этот взрыв сверхчувственного в XX веке характерен для многих направлений и течений художественного авангарда, в том числе, тех, которые возрождали мистику. Что-

<sup>32</sup> Сорокин П. Указ. Соч., с. 158;

<sup>33</sup> Зедльмайр Х. Указ. Соч., с. 492;

бы понять логику смены культур и движение в XX веке в сторону идеационализма, необходимо улавливать постоянно возрождающуюся на протяжении всей истории и получившую выражение в искусстве ту тенденцию, у истоков которой стоял Платон, а затем Плотин. Иначе говоря, прорыв к сверхчувственному, что характерно в момент выхода за пределы культуры чувственного типа, постоянно сопровождается обращением к платонизму и неоплатонизму. Эту логику утраты в культуре сверхчувственного и, соответственно, утраты интереса к неоплатонизму пытался проследить в своем научном исследовании Э. Панофский<sup>34</sup>. Жаль, что он эту логику не довел до XX века.

Видимо, как представляется, – и для этого дают повод размышления над концепцией П. Сорокина – смысл интенсивных поисков, которые предпринимаются в современном искусстве, заключается вовсе не в деконструкции, столь характерной для постмодернистской эстетики, а в постепенной актуализации того, что в истории культуры постоянно возвращается и что составляет смысл культуры идеациональ-

ного типа. По всей видимости, этот процесс пока не закончен. Но идеи П. Сорокина вооружают знанием о происходящем, ведь его фундаментальную концепцию можно рассматривать своеобразным прогнозом. Судя по всему, этот прогноз подтверждается. Новые веяния свидетельствуют, что мы, наконец-то, оказываемся готовыми к подлинной и адекватной оценке того, что когда-то имело место в истории, но, что в силу господствующих установок эстетики, возникшей в эпоху раннего модерна, не было ни прочитано, ни осмыслено. Наша эпоха, в которой разворачивается становление идеационализма, этому адекватному осмыслению способствует. Может быть, даже столь усиливающееся в наше время внимание к культуре тоже спровоцировано этими переходными процессами. П. Сорокин снабдил нас тем ключом, с помощью которого может быть предпринят более тонкий и более глубокий анализ имеющих место в истории человечества культур и культурных ценностей. Но, в том числе, и той эстетической смуты, что явилась следствием переходности эпохи.

### Библиография:

1. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М., 1995;
2. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002;
3. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989;
4. Бродель Ф. История и общественные науки. Историческая длительность // Философия и методология истории. М., 1977;
5. Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т., т. 7., М., 1975;
6. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996;
7. Дворжак М. История искусства как история духа. СПб., 2001;
8. Завадская Е. Культура Востока в современном мире. М., 1977;
9. Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008;
10. Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные исследования художественной культуры в переходных процессах. (Ответственный редактор Н. А. Хренов), М., 2002;
11. Козер Л. О Питириме Сорокине // Сорокин П. Кризис нашего времени. М., 2009;
12. Конрад Н. Полибий и Сыма Цянь // Конрад Н. Запад и Восток. М., 1972;
13. Кессиди Ф. От мифа к логосу. М., 1972;
14. Леонтьев К. Византизм и славянство // Восток, Россия и славянство, т. 1., М., 1885;
15. Мертон Р. Социальная теория и социальная структура. М., 2006;
16. Муратов П. Древнерусская живопись. История открытия и исследования. М., 2005;
17. Ницше Ф. Сочинения. В 2-х т., т. 1., М., 1990;
18. Осипов Г. Три встречи с П. Сорокиным // Сорокин П. Кризис нашего времени. М., 2009;
19. Переходные процессы в русской художественной культуре. Новое и Новейшее время (Ответственный редактор Н. А. Хренов), М., 2003;
20. Паломничество Германа Гессе в страну Востока // Восток-Запад. Исследования, Переводы, публикации. М., 1982;

<sup>34</sup> Панофский Э. *Idea*. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. +СПб., 1999

## Историческая культурология и история культуры

21. Панофский Э. Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999;
22. Сорокин П. Система социологии. В 2-х т., М., 1993;
23. Сорокин П. Социологические теории современности. М., 1992;
24. Сорокин П. Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений. СПб., 2000;
25. Сорокин П. Кризис нашего времени. М., 2009;
26. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992;
27. Сорокин П. Обзор циклических концепций социально-исторического процесса // Социологические исследования. 1998., № 11;
28. Сорокин П. Социальная динамика и эволюционизм // Американская социологическая мысль. М., 1994;
29. Флоренский П. Сочинения. В 4-х т., т. 1., М., 1994;
30. Хейзинга Й. Тени завтрашнего дня. Человек и культура. Затемненный мир. СПб., 2010;
31. Хренов Н. Избранные работы по культурологии. Культура и империя. М., 2014;
32. Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве (Ответственный редактор Н. А. Хренов), М., 2004;
33. Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. СПб., 2004;
34. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М., 1993;
35. Шеллинг Ф. Введение в философию мифологии. В 2-х т., СПб., 2013;
36. Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 199
37. А. В. Макеенкова Феномены «классического» и «современного» в истории изобразительного искусства // Культура и искусство. – 2013. – 2. – С. 215 – 227. DOI: 10.7256/2222-1956.2013.02.10.
38. В. В. Ванслов Культура и искусство в современном мире // Культура и искусство. – 2012. – 3. – С. 99 – 103.

### References (transliterated):

1. Bazen Zh. Istoriya istorii iskusstva. Ot Vazari do nashikh dnei. M., 1995;
2. Bel'ting Kh. Obraz i kul't. Istoriya obraza do epokhi iskusstva. M., 2002;
3. Berdyayev N. Filosofiya svobody. Smysl tvorchestva. M., 1989;
4. Brodel' F. Istoriya i obshchestvennye nauki. Istoricheskaya dlitel'nost' // Filosofiya i metodologiya istorii. M., 1977;
5. Bryusov V. Sobranie sochinenii v 7 t., t. 7., M., 1975;
6. Burkkhardt Ya. Kul'tura Italii v epokhu Vozrozhdeniya. M., 1996;
7. Dvorzhak M. Istoriya iskusstva kak istoriya dukha. SPb., 2001;
8. Zavadskaya E. Kul'tura Vostoka v sovremennom mire. M., 1977;
9. Zedl'mair Kh. Utrata serediny. M., 2008;
10. Iskusstvo v situatsii smeny tsiklov. Mezhdistsiplinarnye issledovaniya khudozhestvennoi kul'tury v perekhodnykh protsessakh. (Otvetsvennyi redaktor N. A. Khrenov), M., 2002;
11. Kozher L. O Pitirime Sorokine // Sorokin P. Krizis nashego vremeni. M., 2009;
12. Konrad N. Polibii i Syma Tsyas' // Konrad N. Zapad i Vostok. M., 1972;
13. Kessidi F. Ot mifa k logosu. M., 1972;
14. Leont'ev K. Vizantizm i slavyanstvo // Vostok, Rossiya i slavyanstvo., t. 1., M., 1885;
15. Merton R. Sotsial'naya teoriya i sotsial'naya struktura. M., 2006;
16. Muratov P. Drevnerusskaya zhivopis'. Istoriya otkrytiya i issledovaniya. M., 2005;
17. Nitsche F. Sochineniya. V 2-kh t., t. 1., M., 1990;
18. Osipov G. Tri vstrechi s P. Sorokinym // Sorokin P. Krizis nashego vremeni. M., 2009;
19. Perekhodnye protsessy v russkoi khudozhestvennoi kul'ture. Novoe i Noveishee vremya (Otvetsvennyi redaktor N. A. Khrenov), M., 2003;
20. Palomnichestvo Germana Gesse v stranu Vostoka // Vostok-Zapad. Issledovaniya, Perevody. publikatsii. M., 1982;
21. Panofskii E. Idea. K istorii ponyatiya v teoriyakh iskusstva ot antichnosti do klassitsizma. SPb., 1999;
22. Sorokin P. Sistema sotsiologii. V 2-kh t., M., 1993;
23. Sorokin P. Sotsiologicheskie teorii sovremennosti. M., 1992;
24. Sorokin P. Sotsial'naya i kul'turnaya dinamika. Issledovanie izmenenii v bol'shikh sistemakh iskusstva, istiny, etiki, prava i obshchestvennykh otnoshenii. SPb., 2000;
25. Sorokin P. Krizis nashego vremeni. M., 2009;

26. Sorokin P. Chelovek. Tsivilizatsiya. Obshchestvo. M., 1992;
27. Sorokin P. Obzor tsiklicheskih kontseptsii sotsial'no-istoricheskogo protsessa // Sotsiologicheskie issledovaniya. 1998., № 11;
28. Sorokin P. Sotsial'naya dinamika i evolyutsionizm // Amerikanskaya sotsiologicheskaya mysl'. M., 1994;
29. Florenskii P. Sochineniya. V 4-kh t., t. 1., M., 1994;
30. Kheizinga I. Teni zavtrashnego dnya. Chelovek i kul'tura. Zatemnennyi mir. SPb., 2010;
31. Khrenov N. Izbrannye raboty po kul'turologii. Kul'tura i imperiya. M., 2014;
32. Tsiklicheskie ritmy v istorii, kul'ture, iskusstve (Otvetstvennyi redaktor N. A. Khrenov)., M., 2004;
33. Yaspers K. Nitsshe. Vvedenie v ponimanie ego filosofstvovaniya. SPb., 2004;
34. Shpengler O. Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoi istorii. M., 1993;
35. Shelling F. Vvedenie v filosofiyu mifologii. V 2-kh t., SPb., 2013;
36. Shubart V. Evropa i dusha Vostoka. M., 199
37. A. V. Makeenkova Fenomeny «klassicheskogo» i «sovremennogo» v istorii izobrazitel'nogo iskusstva // Kul'tura i iskusstvo. – 2013. – 2. – С. 215 – 227. DOI: 10.7256/2222-1956.2013.02.10.
38. V. V. Vanslov Kul'tura i iskusstvo v sovremennom mire // Kul'tura i iskusstvo. – 2012. – 3. – С. 99 – 103.