

**ПРОЕКТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ М. С. КАГАНА:
ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

НИКОЛАЙ ХРЕНОВ

Николай Андреевич Хренов — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Государственного Института искусствознания, Москва, Россия.

E-mail: nihrenov@mail.ru

Статья посвящена одному из проектов, ставших следствием появления и развития в гуманитарной сфере новой науки — теории и истории культуры. Это проект создания теории и истории художественной культуры. Данное направление занимает срединное положение между теорией и историей искусства и теорией и историей культуры. Это новое направление, которого до второй половины XX века не было. С одной стороны, оно могло появиться лишь по мере того, как в России начали разрабатывать вопросы культуры и возникла целая научная дисциплина, известная как культурология. Теория и история художественной культуры явилась следствием методологии, которую вызвали к жизни культурологи. С другой стороны, необходимость в этом направлении возникла в искусствоведческой среде, когда стало ясно, что предмет истории искусства не исчерпывается лишь художественными стилями. Уже в искусствоведческой среде возникает интерес к тем методам, которые существуют в других научных дисциплинах. Автор статьи на примере концепции М. С. Кагана пытается вернуться к опыту создания данного направления и задним числом оценить его. Несмотря на то, что это направление сегодня, к сожалению, не имеет продолжения, оно, тем не менее, представляет одну из ярких страниц науки о культуре. В реализации этого проекта была опробова-

на междисциплинарная методология. Проект М. С. Кагана явился весьма значимым еще и потому, что основу этого направления составил принцип системности. Так, аргументируя новое научное направление в его системном виде, М. С. Каган выделяет в этой системе три основных блока: морфологический, институциональный и исторический. В данной статье подробно рассматривается исторический аспект нового направления.

Ключевые слова: Теория и история культуры, теория и история художественной культуры, теория и история искусства, эстетика, социология, искусствознание, системный подход, морфология искусства, искусство как социальный институт, системная модель художественной культуры, принцип историзма, культурологический поворот.

THE PROJECT OF THEORY AND HISTORY OF ART CULTURE OF M. S. KAGAN: HISTORICAL ASPECT

Nikolay Khrenov

D.Sc in philosophy, Professor.

State Institute of Art, Moscow, Russia.

E-mail: nihrenov@mail.ru

The article is devoted to one of the projects that resulted from the emergence and development of a new science in the humanitarian sphere — the theory and history of culture. This is a project to create a theory and history of art culture. This direction occupies a middle position between the theory and history of art and the theory and history of culture. This is a new direction, which until the second half of the twentieth century was never existed. On the one hand, this direction could appear only as Russia began to develop cultural issues and there was a whole scientific discipline known as cultural studies. The theory and history of art culture was a consequence of the methodology that was brought to life by culturologists. On the other hand, the need for this direction arose in the art environment, when it became clear that the subject of art history is not limited to artistic styles. Already in the art environment there is an interest in the methods that exist in other scientific disciplines. The author of the article on the example of the concept of M. S. Kagan tries to return to the experience of creating this direction and retrospectively evaluate it. Despite the fact that this trend today, unfortunately, has no continuation, it nevertheless represents one of the brightest pages of the science of culture. An interdisciplinary methodology was tested in this project. The project of M. S. Kagan was very significant also because the basis of this direction was the principle of consistency. Thus, arguing for a new scientific direction in its systemic form,

M. S. Kagan distinguishes three main blocks in this system: morphological, institutional and historical. This article discusses in detail the historical aspect of the new direction.

Keywords: Theory and history of culture, theory and history of art culture, theory and history of art, aesthetics, sociology, art history, systemic approach, the morphology of art, art as a social institution, a system model of artistic culture, the principle of historicism.

1

Становление особого направления в науке — теории и истории художественной культуры — есть следствие развернувшегося во второй половине XX века в отечественной науке *культурологического поворота*. Процесс этого становления вовлекал в свою орбиту самых разных исследователей. В данной статье мы рассмотрим этот вопрос более подробно на примере реализации проекта, предложенного М. С. Каганом. Цель данной статьи — изложить один сюжет из истории отечественной науки. М. С. Каган оказал влияние на несколько поколений отечественных гуманитариев. Он представляет отечественный вариант науки о культуре, а в России эта наука развивается в соответствии с особыми закономерностями. В отличие от западного варианта, в России наука о культуре не связана с позитивизмом. Во всяком случае, к нему не сводится. Первое поколение культурологов здесь приходит из разных гуманитарных наук — из философии, филологии, искусствознания, эстетики и т. д.

В данном случае мы не ставим своей задачей дать характеристику М. Кагана как культуролога и исчерпать этим аспектом его научное наследие и творческую биографию. Мы ограничимся рассмотрением его концепции *теории и истории художественной культуры*. Но и эту тему мы, будучи ограничены объемом статьи, сведем к *историческому аспекту*. Концепция М. Кагана, касающаяся художественной культуры, не исчерпывает всех замыслов и идей ученого. Но она чрезвычайно значима, ибо именно в ней сосредоточен весь комплекс вопросов, связанных с культурологическим рассмотрением искусства, которое нас сегодня интересует. Конечно, эта концепция учено-

го расходится с тем, что Т. Кун называет «нормальной наукой», если в данном случае под «нормальной наукой» иметь в виду искусствознание. Но выход из «нормальной науки» был подготовлен самим развитием искусствознания. Теория и история художественной культуры — это и есть выход из «нормальной науки». Это совершенно новая парадигма в истории науки об искусстве. Хотя это самостоятельная дисциплина, тем не менее, ее нельзя рассматривать как пришедшую со стороны, как приложение к искусству общей методологии изучения культуры, которая способна оттолкнуть искусствоведа. Потребность в новой парадигме рождается в недрах самого искусствознания. Хотя иногда может показаться, что искусствоведческое сообщество попытки культурологического анализа искусства отвергает.

В этом отторжении присутствует своя логика, ведь в искусстве искусствовед ценит только то, что связано с индивидуальным началом. Но и искусствоведу известно, что в искусстве может реализоваться далеко не каждая творческая индивидуальность. Культурологическое рассмотрение искусства связано с выявлением наиндивидуальных особенностей художественного творчества, что, например, А. Кребер называет «культурными моделями». Он отмечает, что реализация потенциала творческой индивидуальности зависит от культурных моделей, которые являются безличными и наиндивидуальными (Kreber, 2004). Эти культурные модели переживают периоды расцвета и периоды распада.

Искусствовед с его биографическим, индивидуалистическим подходом всегда ощущал активность наиндивидуальных стихий в искусстве и, естественно, стремился их познать. Возникновение новой парадигмы в виде теории и истории художественной культуры как раз и было ответом на внутреннюю потребность искусствоведа разобраться в этих ситуациях. Решить эту задачу можно было по мере того, как определится методология науки о культуре. Сразу же сформулируем следующее: *теория и история художественной культуры* — это не то же самое, что *теория и история искусства*. Оказываясь одним из основателей новой дисциплины, М. Каган постоянно повторял, что художественная культура — это относительно

самостоятельный слой культуры. Эта новая дисциплина занимает промежуточное положение между, с одной стороны, теорией и историей искусства и, с другой стороны, с теорией и историей культуры. Но, разумеется, аргументировать самостоятельность такой рождающейся дисциплины не так просто. В реальности все развивается и функционирует стихийно и стремится к самостоятельности.

Тем не менее, как отмечал М. Каган, необходима интеграция разрозненных представлений о художественной культуре «в единую и целостную ее системную теоретическую модель» (Каган, 1984, 5). Теория, методология и история вызываемой им и его единомышленниками к жизни дисциплины о художественной культуре были изложены в двух коллективных монографиях «Художественная культура в докапиталистических формациях» (1984) и «Художественная культура в капиталистическом обществе» (1986). Данные издания были подготовлены под научным руководством М. Кагана. Все эти вопросы также излагались в многочисленных публикациях ученого. Любопытно, что, возглавив создание трудов, в которых эта модель представлена, сам М. Каган все-таки набросал лишь краткий конспект будущего, может быть, многотомного исследования, над которым должны были бы продолжать работать целые научные учреждения и коллективы. Но прежде всего ученики и единомышленники М. Кагана, которых было немало. В этих двух коллективных монографиях был дан лишь краткий очерк того, что следовало продолжать исследовать.

Естественно, что из поля внимания ученого почти выпала история движения к новому направлению, а если М. Каган об этом что-то и говорил, то весьма лаконично. Между тем, уже в теории и истории искусства постоянно возникали выходы за пределы устоявшейся искусствоведческой парадигмы в ту сферу, которая уже есть теория и история художественной культуры. Потребность искусствоведа к выходу за пределы «нормальной науки» первоначально проявилась в необходимости соотносить историю искусства с историей публики. Ведь для него было очевидно, что общественная значимость произведения искусства не всегда сопутствует значимому в художественном отношении произведению искусства. Сле-

довательно, необходимо было изучать социальный аспект функционирования искусства. И выход искусствоведа в сторону теории и истории художественной культуры первоначально происходил в форме интереса к социологии.

Итак, можно констатировать весьма любопытный факт: выходы за пределы традиционных искусствоведческих представлений имели место в среде искусствоведов. Можно утверждать, что сама жизнь, то есть состояние существующих наук и прежде всего искусствознания требовала того проекта, который был предложен и разработан М. Каганом и возглавляемым им научным коллективом. Но проблема заключалась в том, чтобы не только воспроизвести тот длинный и непростой путь, которым прошла отечественная гуманитарная наука к предлагаемой модели, но прежде всего представить проблематику новой дисциплины в системном виде. При создании новой научной парадигмы это стало первоочередной задачей. К разработке этой системной теоретической модели М. Каган привлек десятки ученых. Эта модель и изложена в двух названных коллективных монографиях. Жанр этого исследования был определен как «структурно-типологическое исследование».

2

То, что в двух книгах был представлен лишь эскиз будущих исследований и будущего многотомного фундаментального труда, осознавал и сам М. Каган. Все дело в том, что представление о предмете нового направления возникло не сразу. Этот предмет конкретизировался и входил в сознание постепенно. Так, постепенно осознавались разные аспекты художественной культуры как предмета изучения: морфологический, институциональный, исторический. Можно отметить, что при разработке художественной культуры как системы М. Кагану потребовались знания многих наук: и философии, и эстетики, и искусствознания. Каждый из этих аспектов художественной культуры изучался какой-то одной наукой, и взаимосвязь между ними не осознавалась. Так, морфологическим аспектом занималась эстетика, институциональным — социология. Что же касается истории, а точнее, истории искусства, то монополию на эту область имело искусствознание.

Хотя следует сказать, что в этом вопросе искусствовед все еще продолжал ориентироваться на биографический метод Д. Вазари, а если и касался надындивидуальных закономерностей в развитии искусства, то сводил их к истории возникновения и угасания художественных стилей в духе Г. Вельфлина. Это и было принципиальной установкой искусствознания как «нормальной науки». до определенного времени все эти аспекты входили в сознание как самостоятельные. Нужно было ждать момента, когда станет ясно, что все названные аспекты соотносятся с художественной культурой как целостным предметом изучения, в которое входят как составные части. Вот как этот момент формулирует М. Каган. «И только в XX веке были сделаны первые шаги к сопряжению разных аспектов художественной культуры, хотя и поныне не выработано единой точки зрения на сущность, строение, функции и законы ее развития» (Kagan, 1984, 5).

Таким образом, М. Каган подчеркивает: многое свидетельствует о движении в сторону системности рассмотрения проблематики, но такое рассмотрение лишь начинается. Конечно, раньше всего в истории изучения художественной культуры был исследован *морфологический аспект*, что не удивительно: ведь это следствие того *эстетического поворота* в гуманитарной науке, который произошел еще в XVIII веке, когда многие философы пытались разобраться, что такое художественный вкус. Но продвижение в этой области имело место в период, когда не был известен предмет, к которому этот аспект относился, и не было даже понятия «художественная культура». Если иметь в виду концепцию Гегеля, то можно утверждать, что морфологический аспект относился к проблематике эстетики. Хотя это была проблематика, в том числе, и искусствоведческая, все же приходилось ориентироваться лишь на эстетику. Такова логика развития гуманитарных наук, в системе которых на какое-то время вперед выдвинулась эстетика. Морфологический аспект подразумевает анализ изменяющейся в истории системы видов искусства. Этот аспект в эстетике был осмыслен Гегелем. Но Гегель сделал больше: у него морфологический анализ соотнесен с историческим аспектом. По этому поводу нам приходится лишь согласиться с М. Кага-

ном, зафиксировавшим, что «Гегель создал грандиозный, не имевший себе равных синтез морфологического и исторического подходов к искусству» (Kagan, 1984, 11).

Следует отметить, что морфологическому аспекту сам М. Каган уделил преимущественное внимание, о чем свидетельствует появление в 1972 году его исследования «Морфология искусства» (Kagan, 1972). Книга была написана еще до того, как ученый начал активно разрабатывать проблематику культурологии. Оно и понятно, М. Каган вошел в науку как философ, специализирующийся по эстетике. Книга о морфологии искусства — результат разработки этой проблематики. Деятельность ученого в эстетике войдет составной частью в системное рассмотрение художественной культуры, которая по самой своей сути является междисциплинарной областью. Но морфологический анализ теории и истории художественной культуры основательно осмыслен также и в главах коллективных монографий.

Следующую сторону рассмотрения художественной культуры как целостной системы представляет *институциональный аспект*, значимость которого подтверждена вновь вспыхнувшим в 60-х годах XX века в России интересом к социологии. Концепцию М. Кагана, связанную с теорией и историей художественной культуры, больше всего, как кажется, оценили социологи. Именно социологи и взяли на вооружение идеи М. Кагана о художественной культуре. Хотя очевидно, что социологический аспект является лишь одним из аспектов изучения художественной культуры. Активность социологов, оказавшихся способными осознать и осмыслить институциональный аспект художественной культуры, привела в истории художественной культуры к *социологическому повороту*.

Именно благодаря этой активности стали меньше интересоваться морфологическим аспектом, а это, в свою очередь, свидетельствовало о затухании эстетического поворота. Конечно, институциональный подход во многом продвинул осознание художественной культуры как предмета изучения. Институциональный аспект явился следствием заметных сдвигов в культуре и прежде всего сдвигов в контактах между искусством и обществом, искусством и массовой публикой. Активность

в исследовании социологического фактора в искусстве не была одномоментным обретением (Khrenov, 2013, 12). Интерес к социологическому рассмотрению искусства то вспыхивал, то угасал. Первая вспышка такого интереса связана с возникновением в XIX веке новой науки об обществе, то есть социологии, связанной с именами Спенсера, Конта, Дюркгейма, Милля, Тэна, М. Гюйо и других. Социологи активно приобщались к новой интерпретации проблематики, дотоле считавшейся исключительно эстетической. Они доказывали, что искусство является одним из социальных институтов, осуществляющим далеко не только художественные и эстетические функции. Одна из универсальных функций искусства как социального института, если ее рассматривать в соотнесенности с обществом, заключается в том, чтобы способствовать выживанию и совершенствованию общества, предотвращению в нем хаоса и распада. В этом и состояла определяющая функция искусства как социального института.

Какое-то время элементарные истины, связанные с социологическим фактором, были усвоены, и казалось, что утвердившаяся социология исчерпала себя в познании закономерностей функционирования художественной культуры. Но в первых десятилетиях XX века в искусстве социологический фактор снова стал значимым. Это обстоятельство осознавалось и в России. Первое издание в России книги Г. Лебона о психологии народов и масс в 1898 году (Lebon, 1898) подхлестывало интерес к процессам омассовления искусства и их воздействию и на художественную жизнь, и на художественную культуру. В России и в философии, и в искусствознании в 20-е годы появилось сообщество ученых, специализирующихся по социологическим аспектам искусства (Фриче, Шмит, Переверзев и т. д.). С начала 30-х годов эти исследования, как известно, были свернуты. Третья волна, как уже отмечалось, началась с рубежа 50-60-х годов, то есть с эпохи оттепели.

В отличие от морфологического аспекта, институциональный аспект у М. Кагана был проработан недостаточно. Этот аспект требует детального анализа истории становления социологических идей об искусстве, что до сих пор не сделано. Тем не менее, проработка институционального аспекта в истории

и теории культуры позволила детально и глубоко осмыслить функционирование некоторых подинститутов художественной культуры и, в частности, критики. Этот аспект у М. Кагана выделен в отдельный, самостоятельный блок, и ему были посвящены отдельные публикации. В этом направлении активно работал не только сам М. Каган, но и его единомышленник Б. Бернштейн. Перечитывая сегодня публикации именно на эту тему, отдаешь отчет в том, как это было актуально в момент, когда создавалась системная модель художественной культуры, и как это продолжает быть актуальным и сегодня.

3

Наиболее проблемным в проекте М. Кагана, а в методологическом отношении — весьма плодотворным, явился *исторический аспект* изучения художественной культуры как системы. Наиболее острым этот вопрос оказывается в ситуации культурологического *поворота*. По этому вопросу существуют разные точки зрения. Как его разрешает М. Каган? Чтобы точнее осознать предложенную им парадигму, нам потребуется ретроспекция в историю становления самого принципа историзма. Представляется, что потребность в создании теории и истории художественной культуры во многом возникла благодаря институциональному подходу, связанному с возникновением социологии и авторитетом этой науки. Правда, эта зависимость возникновения нового научного направления своевременно не была осознана. Несомненно, с социологией связана и проблема историзма в исследовании нового предмета, как и проблема периодизации в истории искусства.

Вопрос об историзме был проработан еще при морфологическом подходе. Как отмечалось ранее, уже Гегель представил не только морфологический анализ искусства, но и обоснование специфического принципа историзма. У него история предстает историей Духа, а эта история в его системе расчленяется, как известно, на три периода. Такой периодизации истории искусства, как известно, следуют некоторые историки искусства, например, М. Дворжак (Dvorzhak, 2001). Конечно, гегелевская схема не стала для искусствоведов определяющей. Они представляют историю как историю художественных стилей.

Социологический подход принес с собой в сферу искусства особое понимание периодизации. В этом случае ритмы развития искусства соотнесены с ритмами развития общества. Одним из вариантов этого типа историзма — социологического или назовем его спенсеровским, — является вариант, разработанный русским мыслителем XIX века К. Леонтьевым. В концепции историзма К. Леонтьева Н. Бердяев улавливал социологический подход. «Подобно Спенсеру, К. Леонтьев хочет найти формулу органического развития общества, — пишет Н. Бердяев, — Спенсера он не знал, когда писал “Византизм и славянство”, но впоследствии прочел и признал, что у них общая исходная точка зрения» (Berdyayev, 2007, 79). С небольшими отклонениями концепция К. Леонтьева разделялась В. Розановым. Так, Розанов писал: «Именно он (К. Леонтьев — Н. Х.) первым понял смысл исторического движения в XIX веке, преодолел впервые понятие прогресса, которым мы все более или менее движемся, и указал иное, чем какое до сих пор считалось истинным, мерило добра и зла в истории» (Rozanov, 1892, 167).

Любопытно сравнить точку зрения по поводу исторического времени М. Кагана с точкой зрения К. Леонтьева, ведь каждый из них пытался отыскать периодизацию одного и того же временного отрезка в европейской истории, а именно, периода, начавшегося с распадом средневековой культуры и заканчивающегося в XIX и в XX веках. Однако если К. Леонтьев делает акцент на XIX веке, то есть на финальном этапе большого временного отрезка в историческом процессе, то М. Каган возвращается к начальному этапу этого процесса — к Возрождению. Как многие другие мыслители, К. Леонтьев пытался понять, какой момент переживает история Запада в XIX веке. Этот момент он пытается выявить, представляя позднюю историю Запада как либерально-эгалитарный процесс, в котором оказался столь гипертрофированным утилитаризм, в том числе, и в отношении к миру, что, кстати, провоцирует активность эстетического поворота. Культ эстетики следует воспринимать как сопротивление нарастающему утилитаризму. Уже Кант эстетический вкус и эстетику вообще противопоставляет интересу.

Естественно, что это распространение утилитаризма К. Леонтьев оценивает негативно, но нас интересует то, что

связано у него с пониманием историзма. Внимание к этой стороне концепции К. Леонтьева важно хотя бы потому, что он опередил Шпенглера, но не только поэтому. Одна из сложнейших задач в построении системной модели художественной культуры, которую М. Кагану пришлось решать, — это проблема историзма. Необходимо понять, как и при каких обстоятельствах наступает кульминационный момент в истории художественной культуры, почему в одних культурах кульминация продолжается длительное время, а в других эта творческая вспышка является кратковременной. Этот вопрос в XX веке продолжают ставить наиболее авторитетные культурологи, например, А. Кребер:

Возвращение к культуре в целом можно с уверенностью сказать, что некоторые модели, порождавшие высокие культурные ценности, были развиты с поразительной быстротой; в других продуктивность столь же быстро истощилась, причем, увядание, видимо, не было стимулировано никакими внешними факторами. Есть и третьи модели — такие, в которых и возрастание, и увядание происходили относительно медленно и постепенно. Точно так же и кульминации: одни — краткие, другие — долговременные (Kreber, 2004, 717).

Как западное общество, так и общество вообще, К. Леонтьев рассматривает, находясь под воздействием естественных наук и прежде всего биологии. Развитие общества по принципу развития биологического организма предстает в дифференциации частей общества, что усложняет достижение единства, однако не разрушает его. В соответствии с логикой К. Леонтьева, развитие общества разворачивается от простого к сложному. В процессе развития общество проходит разные фазы, первоначально эстетическое еще не отделяется и не обособляется от утилитарного. Высший момент в развитии, который К. Леонтьев называет «цветущей сложностью», предполагает и высшую степень сложности, и единство. На этом этапе все индивидуализируется. Если иметь в виду науку и искусство, то здесь возникает множество новых идей и воззрений, и каждая утверждает свою истину.

Но «цветущая сложность» — это только одна из фаз развития, более того, один из кратких его моментов. Так, комментируя положение К. Леонтьева, В. Розанов пишет: «Все, что народ

оставляет после себя вековечного и удивительного в сфере мысли, художественного создания, нравственности или права — он производит в немногие и краткие минуты существования, когда каждая часть в нем надеется еще победить, когда ни одна из них не знает еще о своем завтрашнем поражении и конечной гибели» (Rozanov, 1892, 187). После этого пика развития в общественном организме то, что дифференцировалось, снова возвращается к моменту смешения. Момент смешения предшествовал высшему моменту дифференциации, но он же после момента дифференциации и возвращается. Смешение приводит к ослаблению единства, а, следовательно, к тому, что современные исследователи назовут «надломом», после чего начинается распад общества.

На этой стадии эстетическое снова соединяется с полезным, от которого оно в период «цветущей сложности» оторвалось. Общество как организм движется к «закату», разрозненные части, теряющие самостоятельность, предстают в виде эклектики. Этот финальный период К. Леонтьев называет периодом вторичного смесительного упрощения. Проследивая логику движения мысли К. Леонтьева, Н. Бердяев передает ее так: «Все вначале просто, потом сложно, потом вторично упрощается, сперва уравниваясь и смешиваясь внутренне, а потом еще более упрощаясь отпадением частей и общим разложением, до перехода в неорганическую “нирвану”» (Berdyayev, 2007, 81). Итак, в истории общества К. Леонтьев выделяет три периода: первичной простоты, цветущей сложности и вторичного смесительного упрощения. Выстраивая эту логику, К. Леонтьев находит и место XIX века в истории. У него получается, что в XIX веке Запад переживает тот этап своей истории, который философ обозначает как этап вторичного смесительного упрощения.

Комментируя идеи К. Леонтьева, В. Розанов задает вопрос: в какую фазу вступила Европа с конца XVIII века? и отвечает: в фазу упрощения, смешения форм, исчезновения обособляющих признаков (Rozanov, 1892, 289). Что же касается этапа «цветущей сложности», то Запад пережил его в эпоху Ренессанса как эпоху сильной аристократии, великих людей, возвышающихся над массой, эпоху гениев и святых, а также сильного государства. Так, от финальной фазы определения историче-

ского процесса В. Розанов переходит к исходной точке, то есть к «цветущей сложности» культуры, и этим периодом «цветущей сложности» для него, как и для К. Леонтьева, является Ренессанс. Вот этой исходной точке М. Каган также уделяет перво-степенное внимание, правда, интерпретируя ее уже по-иному.

Ренессанс — это эпоха неравенства сословий и классов. Что касается XIX века, то это эпоха, когда либерально-эгалитарный процесс достигает высшей точки, а вместе с ним разворачивается и процесс вторичного смесительного упрощения. Страсть к равенству и смешению увлекает Запад к «закату». Как и Ф. Ницше, К. Леонтьев считает, что жизнь может быть оправдана лишь эстетически, а вот эстетическая, то есть игровая стихия в XIX веке угасает. Отсюда возникает пессимистический взгляд на историю и на тот период, который К. Леонтьев называет вторичным смесительным упрощением. Распространение утилитаризма и культивирование пользы убивает эстетическое начало, а оно, как мы помним по Й. Хейзинге, есть уже начало культуры, которая в эпоху вторичного смесительного упрощения вступает в фазу кризиса. Собственно, Й. Хейзинга, не используя терминологию Шпенглера, говорит об иссякании в этот период игры, а что это такое, как не «закат» культуры?

По сути дела, в своих выводах по поводу переживаемого Западом момента своей истории К. Леонтьев приходит к тому выводу, который через несколько десятилетий сформулирует Шпенглер. Так, Н. Бердяев заключает: «Леонтьев уже более пятидесяти лет тому назад открыл то, что теперь на Западе по-своему открывает Шпенглер» (Berdyayev, 2007, 81). Таким образом, В. Розанов прокомментировал К. Леонтьева и уточнил некоторые положения его теории. Эти уточнения оказались чрезвычайно существенными. Например, в отношении взаимоотношений между разными культурами, а также особенностей русской культуры. Эти моменты не только приближали наших философов к идеям Шпенглера, которые будут сформулированы позднее, но и объясняли связь идей К. Леонтьева с идеями Н. Данилевского. Н. Бердяев пишет: «Данилевский дает Леонтьеву научный аппарат, которым он пользуется для совершенно своеобразного построения, родившегося из совершенно других внутренних мотивов и интересов»

(Verdyaev, 2007, 72). Любопытно, что эту связь фиксирует и американский культуролог А. Кребер, представляя концепцию Н. Данилевского как отправную точку для новой исторической парадигмы. «Теорию Данилевского называли сухой, прозаической, и в известном смысле она действительно такова. Но в этом и заключается ее сила; а уж внутри заданных ею рамок Шпенглер, Тойнби, Сорокин и мы, все прочие, можем возводить, детально разрабатывать или расширять специальные надстройки» (Kreber, 2004, 879).

Собственно, как и Н. Данилевский, так и К. Леонтьев и В. Розанов уже затрагивали вопрос о логике развития культур и взаимоотношений между ними, составивший значимый раздел будущей науки о культуре, а также об особенностях русской культуры. Касаясь вопроса о том, что каждый народ создает свою уникальную культуру, В. Розанов уточнял: каждый народ не повторяет культуры других народов, а дополняет их. При этом подчеркивалось, что «великие народы выводят каждый свою черту в истории, о которой они обыкновенно ничего не знают при жизни сами, но которую мы находим готовою или выполняем, когда они становятся уже трупом или когда сквозь подробности их жизни мы начинаем разглядывать ее существенный смысл» (Rozanov, 1892, 179). В данном случае подчеркивается мысль о бессознательном творчестве культуры, которая может быть осознана лишь на завершающем этапе. Ведь тело европейской цивилизации начинает разлагаться. Эта тенденция им описывается так: «разрушение внутренней ткани, которая до сих пор проникала в организм Европы и возвращение его к первобытной аморфной массе как продукту всякого разложения» (Rozanov, 1892, 294).

4

Мы так много внимания уделили ретроспекции в исследовании проблемы историзма потому, что эта проблема становится одной из центральных и в построениях истории культуры, и в культурологических аспектах изучения искусства. Само собой разумеется, что все эти вопросы пришлось ставить и при разработке теории и истории художественной культуры как самостоятельной дисциплины. Их пришлось решать и М. Кагану,

причем в ситуации, когда в гуманитарных науках существовали большевистские установки.

Как же эта проблема исторического времени решается в фундаментальном построении концепции истории художественной культуры? Ведь М. Каган вместе со своими единомышленниками не мог этот вопрос не решать. Мало того, он становится центральным.

Сегодня гуманитарные науки оказываются в новой ситуации в связи с развертывающимся культурологическим поворотом. Эстетический и социологический повороты остаются позади. В этих науках уже давно накапливались проблемы, которые можно было разрешить лишь при возникновении новой научной парадигмы. Собственно, и сама концепция теории и истории художественной культуры явилась следствием культурологического поворота. Впервые был обнаружен предмет изучения, который хотя и является искусством, не является предметом искусствоведческого изучения, и также: является культурой, но не является предметом культурологического изучения.

Повторим еще раз: художественная культура — самостоятельный предмет изучения, по отношению и к искусству, и к культуре как предмету изучения. Хотя исторический аспект художественной культуры, кажется, не является открытием позднего времени, тем не менее, может быть, сегодня он является самым непроясненным, самым проблемным и, вместе с тем, самым актуальным. Хотелось бы показать, что ритмы истории художественной культуры заданы ритмами культуры и теми моделями культуры, в контексте которых функционирует искусство.

Как уже говорилось, искусствознание как «нормальная наука» пользуется тем типом периодизации, что связан с историей стилей. Однако Х. Зедльмайр, имея в виду историю искусства как историю стилей, пишет: «Достижения последней (истории искусства как истории стилей — Н. Х.) должны учитываться, но как историческая фаза нашей науки она должна быть закрыта» (Zedl'mair, 1999, 11). Это осознают и представители искусствознания как «нормальной науки». Тем не менее, хотя некоторые искусствоведы постоянно высказываются о возможности построения периодизации другого плана, практически это представляет проблему. История культуры, несомненно,

предлагает такую перспективу, и мы под этим углом зрения рассматриваем концепцию историзма М. Кагана.

Авторитетные культурологи и искусствоведы XX века, вроде Э. Панофского и Й. Хейзинги, давно успели поколебать казавшиеся незыблемыми выделяемые в истории искусства периоды. Этот вопрос был весьма остро сформулирован применительно к Ренессансу и отношению Ренессанса к предшествующим и последующим эпохам в истории искусства. Центральной темой одного сочинения Э. Панофского предстает Ренессанс как феномен, который уже невозможно рассматривать с точки зрения эволюционного развития. Историк искусства решительно заявляет: культура Ренессанса — следствие мутационных процессов (Panofskii, 1998, 142).

Для искусствоведов вопрос о Ренессансе является столь острым потому, что уже в XX веке пришлось решать: продолжает ли человечество существовать в соответствии с той традицией, которая возникла на Западе в XV-XVI веках или же речь идет о новой мутации, а, следовательно, о переходе к какой-то качественно другой культуре? Ведь, скажем, концепция П. Сорокина как раз и аргументирует вопрос о переходности в XX веке к культуре другого типа. Ни К. Леонтьев, ни В. Розанов, ни даже О. Шпенглер не ставили вопроса о переходе к культуре нового типа. На том типе историзма, к которому они тяготеют, лежит печать апокалиптического восприятия истории. Для них история, начавшаяся смесительным упрощением культуры, не предполагает выхода, но лишь катастрофу.

Таким образом, даже если на рубеже XX-XXI веков человечество существует уже в другой культуре, ученым все равно необходимо определиться, и чтобы это сделать, следует снова и снова возвращаться к Ренессансу. Так что для историка искусства проблема Ренессанса все еще остается острейшим вопросом, и именно такой она предстает в концепции М. Кагана. Однако сначала необходимо понять отношения Ренессанса со Средневековьем. В последнее время здесь тоже возник пересмотр уже привычных представлений. Понятно, что М. Каган не мог не отреагировать на эти открытые вопросы периодизации:

Упоминавшийся спор, было ли Возрождение разрывом со Средневековьем или продолжением Средневековья, порожден именно тем, что переходный характер художественной культуры этой эпохи обусловил многие черты сходства с предшествовавшими состояниями искусства (прежде всего, сохранившуюся зависимость от религии — она выражалась и в положении художников, и в традиционной мифологической сюжетике храмовых росписей), но одновременно и радикальное отличие ренессансной живописи от средневековой трактовки тех же сюжетов, не говоря уже о светском творчестве, в котором портрет стал одним из самых значительных жанров ренессансной живописи, графики, скульптуры (Kagan, 2003, 22).

Несомненно, предложенный возглавляемым М. Каганом коллективом ученых проект тоже должен был решать этот вопрос и не мог не решать, ведь речь шла о методологии изучения истории мировой художественной культуры. Так, на страницах выше названного двухтомника и вышедшей позднее индивидуальной монографии М. Кагана «Введение в историю мировой культуры» (Kagan, 2003) возникает понятие, которое можно было бы для данного направления назвать ключевым. Это понятие переходности в истории культуры.

Попробуем прокомментировать те идеи, которые высказаны в коллективной монографии «Художественная культура в докапиталистических формациях» по поводу переходных ситуаций в истории.

Во-первых, М. Каган был убежден, что в истории художественной культуры могут осуществиться далеко не все возможности. Часть таких возможностей в силу каких-то причин и факторов может оставаться нереализованной, этот оставшийся нереализованным потенциал может быть подхвачен и реализован спустя время.

Во-вторых, в истории художественной культуры могут иметь место тупики художественной эволюции, глубокие отступления и возвраты к генетически более ранним состояниям (Kagan, 2003, 22). Этот тезис о возврате в коллективной монографии был проиллюстрирован отступлениями от возникших в искусстве Возрождения новаторских форм. Он пишет:

Высокий Ренессанс как идея во всей ее полноте и целостности был реализован лишь частично. Уже в начале XVI века вновь заявили о себе чисто религиозные начала культуры, протестантизм

и Контрреформация стали крупнейшими событиями в истории религиозного сознания позднего Средневековья. В 1563 году Тридентский собор постановил учредить строгий надзор над церковным искусством и поручить его епископам. Основное обвинение против художников состояло в том, что в их творчестве видели победу формалистического виртуозничества, личного произвола, чистой эстетики над содержанием и «истинным» назначением искусства. Постановлялось изгнать из картин все эротическое, обнажено-чувственное, а музыку строго подчинить религиозным текстам, весь художественный ансамбль церкви превратить в недвусмысленное выражение спиритуальной идеи, предельно функционализировать его в литургическом отношении. Сюжеты, образы, композиции строго упорядочиваются и упрощаются (Kagan, 1984, 93).

Так, Реформацию М. Каган отказывается рассматривать как самостоятельную эпоху в истории и во «Введении в историю мировой культуры» призывает рассматривать лишь как фазу в общем процессе. Принцип возврата он склонен рассматривать широко и готов его находить даже в XX веке, но уже не в религиозных, а в политических формах. Вообще, тут уже напрашивается соотнесение с принципом циклизма, но М. Каган эту возможность не использует, проблему периодизации он решает иначе, однако такой подход был бы весьма плодотворен. Так, казалось бы, завоеванная в эпоху Возрождения свобода личности с наступлением Реформации исчезает:

И действительно, история протестантизма показала, что раньше или позже и с той или иной степенью жестокости он должен был вернуться к подавлению свободы личности в религиозной сфере, вплоть до применения смертной казни к еретикам, ибо любой форме религиозного сознания свойственна абсолютизация своего понимания Бога, а значит, отрицание права личности на свободомыслие. Политическое сознание унаследовало от религиозного этот догматизм, равно как и способы физического уничтожения инакомыслящих, даже в пределах одной и той же идеологической доктрины — так это происходило во Франции в ходе Великой революции в конце XVIII века, а в XX столетии в Советском Союзе и в фашистской Германии (Kagan, 2003, 93).

В-третьих, утверждается, что линейный принцип развития искусства в истории может усложняться и в отдельных случаях не соответствовать линейной логике. Как сказано в этом

коллективном исследовании, линейная последовательность изложения исторической типологии не означает линейности самого исторического процесса. Такой процесс может быть изображен как сложное движение параллельных, сходящихся, совпадающих, расходящихся линий. В конечном счете, в этом движении реализуется восхождение ко все более сложным и высокоорганизованным формам художественной культуры.

В-четвертых, в этой монографии утверждается, что смена типологической модели художественной культуры не происходит мгновенно. Всякий переход начинается, выражаясь лотмановским языком, со «взрыва» и развивается в больших исторических длительностях. Переходная ситуация может происходить в замедленных ритмах, что П. Сорокин демонстрирует на примере XX века.

В-пятых (и это особенно новаторская идея) состояние переходности часто предстает как хаос, но оно может скрывать в себе огромный созидательный потенциал. Процитируем это лаконично сформулированное в коллективной монографии утверждение: «Время, когда прежняя стабильная система ослабевает или разрушается, а следующая еще не установилась, порождает особую открытость, незавершенность, подвижность культурных матриц и оказывается в высшей степени благоприятным для исторического и культурного творчества» (Kagan, 1984, 94).

В конце концов, переходность как частный признак может трансформироваться в определяющий признак культуры. Такой тип культуры можно называть «культурой переходного типа». Скажем, русская культура на рубеже XIX-XX веков является именно культурой такого типа, и ее можно охарактеризовать с помощью лотмановского понятия «взрыв» или понятия «мутация», которое употребляет Э. Панофский. Положение о существовании культур переходного типа авторский коллектив применил к западноевропейской культуре Возрождения. Мысль о том, что художественную культуру Возрождения, как и вообще культуру Возрождения, следует считать культурой переходного типа высказана в четвертой главе, называющейся «Принципы построения исторической типологии художественной культуры» (Kagan, 1984, 95).

Как же понимают авторы данного проекта «переходность»? Вот как в коллективной монографии это понятие проясняется:

Разумеется, в известном смысле любую эпоху в истории человечества можно считать переходной, ибо каждая фаза непрерывно текущего процесса развития есть переход от предыдущего состояния к последующему; однако переходность переходности разнь: одно дело — понимание некоего исторического состояния как постепенного превращения предыдущего в последующее, и совсем другое — выделение особых фаз процесса развития, в которых соединение прошлого и будущего образует самостоятельный этап данного процесса, качественно отличающегося и от предыдущего, и от последующего социокультурных состояний (Kagan, 1986, 9).

Это понимание переходности М. Каганом определяет его видение культуры Возрождения.

5

Анализ художественной культуры Возрождения под этим углом зрения является, пожалуй, замечательным открытием, которое должно быть по достоинству оценено. Его можно считать настоящим методологическим прорывом. Представление художественной культуры Возрождения как переходной можно рассматривать значимым методологическим принципом для исследования разных культур. Так, например, заявляется, что к культуре переходного типа можно отнести не только культуру Возрождения, но и культуру античности.

Во-первых, важно понять, какой смысл связывается с самим понятием «Возрождение». Идет ли речь в данном случае лишь о возрождении форм, которые когда-то уже имели место в данной культуре, или вообще в мировой истории, или под этим понятием следует понимать что-то совсем другое, а именно, возникновение чего-то принципиально нового, чего в истории мировой культуры прежде не существовало? Ответ на этот вопрос может быть разным, поскольку он зависит от того, какого принципа историзма исследователь придерживается: исходит ли он из принципа линейности или из принципа цикличности в разворачивании исторического времени. Кроме того, важно отдавать отчет в том, имеет ли это явление отно-

шение исключительно к европейской культуре или под ним следует подразумевать повторяющийся период в процессе художественного развития человечества в мировом масштабе. Этот вопрос М. Каган формулировал так: «Было ли Возрождение явлением всемирного масштаба или же специфической фазой истории Запада?» (Kagan, 1997, 477).

Стоит ли говорить, что этот вопрос весьма значим и для самоопределения русской культуры. Хотя такого Ренессанса в истории России М. Каган, например, не усматривал, по сути, М. Каган ставит те же вопросы, которые уже ставил, как мы убедились, В. Розанов:

Когда же в России Петр Великий начал радикальное преобразование страны, рассчитывая за несколько десятилетий провести ее по пути, который Западная Европа проходила несколько столетий, «русский Ренессанс» не мог сложиться по той простой причине, что в процессе приобщения к достижениям европейской культуры приходилось вбирать и переваривать то, что она осваивала на протяжении четырех веков, — антропоцентризм и гуманизм, рационализм и сенсуализм, барокко и классицизм, сентиментализм и просветительскую идеологию (Kagan, 1997, 478).

В данном случае принцип системного анализа, применяемый научным коллективом, позволяет отвергнуть смысл Возрождения, исчерпываемый лишь возвращением к былым состояниям культуры, в данном случае, к античности. Вопрос о том, как понимать Возрождение, является вовсе не риторическим. Парадокс заключается в том, что если исследователи XIX века, вроде Я. Буркхардта, Ж. Мишле и других ответ на него знали, то, спустя некоторое время, когда о Возрождении появился огромный массив источников, четкое представление о нем было утрачено, что в наше время привело к взаимоисключающим точкам зрения.

Мы уже упоминали исследование Э. Панофского, которое в этом отношении является показательным. Констатируя эту ситуацию, М. Каган объясняет ее так:

Думаю, объясняется это (в данной познавательной ситуации и во многих аналогичных в других областях гуманитарного знания) развернувшимся в XIX-XX веках стремительным

прогрессом аналитического погружения науки в глубины изучаемых явлений, следствием которого был лавинообразный рост информации об элементах исследуемых систем с его обратной стороной — утратой исходного, часто интуитивного, понимания целостности данных систем (Kagan, 2003, 59).

Естественно, что, ставя вопрос именно таким образом, М. Каган видит выход из этого состояния науки, утратившей четкое представление о предмете. Выходом из этого хаоса накопившихся конкретных знаний об изучаемом явлении для М. Кагана является системность рассмотрения предмета. В связи с этим невозможно не упомянуть о том, что ученый был убежден: в основе принципа системности художественной культуры, в данном случае, художественной культуры Возрождения, лежит отсутствующая в предшествующей культуре, то есть в культуре Средневековья, диалогичность, что означает контакт двух самостоятельных пластов культурного наследия — античного и средневекового, осознаваемых как самостоятельные и завершенные (Kagan, 1986, 7). Это совершенно новое состояние художественной культуры. Новая система могла возникнуть на основе активизации города, становящегося своеобразной лабораторией новой культуры, в которой разворачивается процесс утверждения светского мирозерцания.

Понятно, что с этой точки зрения смысл художественной культуры Возрождения невозможно свести к простому возвращению к культуре античности, тем более, что возвращение к язычеству происходит уже в границах определившейся христианской культуры. А это уже свидетельствует о том, что ни о каком возвращении к античности говорить не приходится. Как был убежден Шпенглер, а мы его точку зрения передаем в истолковании А. Кребера, «это не возрождение античности, а западно-фаустовский сон о воображаемой античности, который был однако скорее магическо-сирийским, чем классическим» (Kreber, 2004, 769).

Принцип системности, применяемый М. Каганом по отношению к художественной культуре Возрождения, дает серьезные результаты в том блоке исследования, в котором говорится о потенциалах этой культуры. Целостность художественной

культуры Возрождения, как, впрочем, и других культур, достигается с помощью выявления характерных для нее свойств и принципов. Так, к таким потенциалам ученый относит познавательный, ценностно-осмысляющий, творчески-преобразовательный (про-ективный), синтетически художественный. Ученый также говорит о коммуникативном потенциале, хотя при этом он оговаривается, уточняя, что понятия «коммуникация» и «общение» не являются синонимами. Поэтому, когда он перечисляет потенциалы художественной культуры, он имеет в виду потенциал общения: обретение культурой Возрождения неизвестных средневековому человеку средств общения, в частности, печатного станка, который приводит к настоящей культурной революции, сопоставимой по своему значению разве что с возможностями письменности.

Понятно, что много внимания М. Каган в связи с Возрождением уделяет художественному потенциалу. В данном случае также фиксируется мутация, ибо, как он утверждает, на смену акустической ориентации религиозной культуры Средневековья в эпоху Возрождения приходит оптическая ориентация, что приводит к выдвиганию на первый план зрения, а это, в свою очередь, приводит к культивированию искусства живописи, что способствует трансформации системы видов искусства. Здесь М. Кагану и потребовался П. Сорокин, констатировавший, что в эпоху Возрождения европейский мир вступил в чувственно-визуальную стадию культуры (Каган, 2003, 78).

Таким образом, характеристику художественной культуры Возрождения, можно рассматривать как пример применения предложенной системной методологии. Если в коллективной монографии системная модель художественной культуры Возрождения как культуры переходного типа изложена лишь пунктирно, то в более поздней авторской монографии М. Кагана «Введение в историю мировой культуры» системный подход к культуре Возрождения изложен более детально. В данном издании эта системная модель обогащена и используемыми новыми понятиями, которые, как признается сам М. Каган, возникли не сразу.

В своей монографии ученый пытается обосновать всю уникальность и сложность культуры Возрождения как культуры

переходного типа, развертывающейся на протяжении нескольких столетий. В этой монографии ученый вызывает к жизни и аргументирует совершенно необычное понятие переходности, развертывающейся в больших исторических длительностях, которым искусствоведы пока не пользуются. В таком понимании переходности культура Возрождения оказывается лишь одним из этапов, а именно, начальным этапом. И если мы этот этап сводим к самостоятельной эпохе, вырывая ее из процесса, это приводит к вульгарному результату. Здесь уже на саму культуру Возрождения ученый смотрит лишь как на один из этапов перехода в Европе от культуры традиционного типа к культуре, которую он позднее назовет персоналистической. Такое определение типа культуры, начало которой положено Возрождением, является поздним. Касаясь характеристики этого типа культуры в более ранних своих работах, например, в университетском курсе лекций, он эту культуру называл инновационной или личностно-креативной (Kagan, 1997, 476).

Применительно к Возрождению понятие переходности у него употребляется в отнюдь не банальном смысле. В одном месте М. Каган эту переходность приравнивает даже к некогда имевшему место в истории переходу к «осевому» времени. Так, опираясь на исследование Л. Баткина, посвященное культуре Возрождения, М. Каган вслед за ним формулирует: та всемирно-историческая переориентация, что произошла в эпоху Возрождения, по своей значимости сопоставима лишь с «осевым» временем возникновения древних цивилизаций (Kagan, 2003, 70). Пытаясь проследить процесс переходности в истории, М. Каган приходит к выводу о том, что явление, которое мы называем Возрождением, на самом деле не является каким-то обособленным и изолированным явлением, которое и можно назвать переходным. Получается, что Возрождение — это лишь начальный период в переходе, длящемся несколько столетий. Смысл же этого перехода им обосновывается как переход от традиционалистской культуры к культуре персоналистской.

В связи с этим нельзя не отметить, что, хотя представленная М. Каганом парадигма совсем другая, нежели у П. Сороки-

на, тем не менее, созвучность идей этих ученых в некоторых пунктах, несомненно, присутствует. Присутствует она потому, что ученые пытаются рассматривать культуру в больших длительностях исторического времени. Правда, по П. Сорокину переход к культуре персоналистского типа в XX веке оказывается проблематичным. Следует отметить, что постановка проблемы М. Каганом смягчает все те вопросы, которые в науке XX века обострились в связи с необходимостью найти место Возрождения в истории культуры. Обострились эти вопросы и в связи с началом Возрождения, ведь известно, что некоторые исследователи отказываются от резкого проведения границ между Средневековьем и Возрождением. Так, например, пытаюсь разглядеть элементы культуры Возрождения еще в Средневековье, Э. Панофский употребляет понятие «малого Ренессанса». Много внимания этому вопросу уделяет А. Лосев.

Но не менее острым вопросом оказывается и установление финала Возрождения. По мнению некоторых исследователей, вопрос о конце Возрождения оказывается еще более сложным, чем вопрос о его начале. В концепции М. Кагана эти вопросы теряют остроту, у него получается, что Возрождение и Просвещение — это не самостоятельные периоды в исторических процессах, как это часто представляется и рассматривается, а лишь самые яркие точки в едином процессе, которые почему-то изучались как самостоятельные. Согласно М. Кагану, если то, что мы называем Возрождением, является начальным периодом в процессе перехода от культуры традиционалистской к культуре персоналистской, то Просвещение оказывается завершающим периодом в этом переходе. «Получается, — пишет М. Каган, — что переходным состоянием в истории европейской культуры было не одно Возрождение, а более длительный период, включающий еще два века — время подготовки и расцвета культуры Просвещения» (Kagan, 2003, 23).

То, что мы называем Возрождением, — это только начало процесса, а начало таким переходным эпохам кладет то, что Ю. Лотман называл «взрывом», а Э. Панофский — «мутацией». Возрождение и было таким «взрывом», такой «мутацией». П. Сорокин это называет рождением культуры чувственного

типа. Пытаясь аргументировать эту концепцию, М. Каган вынужден признать, что до некоторого времени он придерживался другого взгляда. «Таким образом, — пишет он, — корректируя свои собственные представления 80-90-х годов, я прихожу к выводу, что переходный этап в истории европейской культуры Нового времени не ограничен временными рамками Возрождения, но охватывает и XVII, и XVIII столетия, завершаясь Просвещением» (Каган, 2003, 25). Но, включая момент возникновения новой культуры в эпоху Возрождения в более длительный процесс, ученый все же рано или поздно должен был поставить вопрос о распаде этой культурной модели, а, следовательно, ему пришлось бы решать вопрос о том, как называть более близкую нам историческую эпоху, начавшуюся с рубежа XVIII-XIX веков. Ту эпоху, которую К. Леонтьев называет «вторичным смесительным упрощением», а Шпенглер — финальной эпохой европейской культуры или эпохой цивилизации.

При рассмотрении Возрождения как части общего переходного процесса, М. Каган находит определение XVII веку, которому прежде исследователи не могли найти места в истории, то есть обозначить его таким же ярким названием, как это произошло с Возрождением и Просвещением. Это столетие некоторые исследователи называют то эпохой барокко, то эпохой Контрреформации. Но ни то, ни другое за XVII веком так и не закрепилось, ибо не было адекватным. С этим неудобством искусствоведы постоянно сталкиваются. Об этом в свое время писал Ю. Виппер (Vipper, 2007, 14). В своей монографии XVII век М. Каган связывает со второй и очень противоречивой ступенью перехода в больших исторических длительностях. Он пишет:

XVII век — самый неопределенный период в истории Европы Нового времени. Как уже отмечалось, предшествующее состояние ее культуры и последующее изначально получили содержательные имена: Возрождение и Просвещение — понятие же «Семнадцатый век», на что в свое время обратил внимание исследователь европейской литературы этой эпохи Ю. Б. Виппер, не заключает в себе прямого указания на ведущие черты, на смысл общественной и идеологической жизни эпохи, которую оно обозначает, справедливо считая это не случай-

ным, «по-своему знаменательным». Знаменательно и то, что попытки дать XVII столетию культурологическое имя оказывались безуспешными — не получило всеобщего признания рожденное в немецком искусствознании его определение «Век барокко», как ни соблазнительно было с помощью данного понятия в его убедительной вельфлиновской трактовке покончить с неопределенностью и поднять такое «промежуточное» столетие на квалификационный уровень XVI и XVIII. Но он оказался столь сложным, пестрым, противоречивым, что не укладывался ни в одно однозначное определение, и это касается не только его искусства, но и философской мысли, и политической, и отношения к религии, и его этического и эстетического сознания (Kagan, 2003, 107).

Казалось бы, XVII век выпадает из исторического процесса и не имеет отношения к Возрождению. На самом деле, как утверждает М. Каган, это не выпадение, а реальность нелинейного времени, в контексте которого разворачивается переход. Констатируя противоречивость культуры XVII века, М. Каган вообще приходит к необходимости этот период обозначить «переходом внутри перехода», что подчеркивает хаотичность и распад ренессансной целостности, но, тем не менее, не означает разрыва с Возрождением (Kagan, 2003, 113). М. Каган доказывает, что понять культуру XVII века можно, лишь соотнося его, с одной стороны, с Возрождением и Реформацией, а, с другой, с Просвещением. Вообще, связь XVII века с Возрождением обычно игнорировалась, а вот как видит место XVII века в общем процессе М. Каган:

...Возвращаясь к проблеме переходного характера рассматриваемого нами этапа истории европейской культуры, замечу, что если большинство ученых признают таковым Возрождение, то характер следующего за ним XVII века остается неясным: совершенно очевидно, что европейская культура не только не обрела в нем качественной определенности, но безмерно обострила противоречия между всеми ее подсистемами — художественной, философской, религиозной, политической — и внутри каждой из них. Этот век противоположен предыдущим, ренессансным XV и XVI, общим драматизмом, конфликтностью и, как следствие, утратой оптимистически-гармоничного ощущения единства мира и человека, а также его, человека, телесно-духовной цельности; вместе с тем, в других существеннейших отношениях культура этого века оказалась прямым продолжением Возрождения, что особенно

отчетливо видно в творчестве таких художников, как Шекспир, Микеланджело, Тициан, которые, выйдя за пределы Возрождения, связали оба исторических состояния культуры (Kagan, 2003, 32).

Как доказывает М. Каган, все эпохи в истории искусства, которые уже как бы получили обозначение, принятое на вооружение историками искусства, в новой перспективе рождения и становления персоналистской культуры, приоткрывают новые, неожиданные смыслы. По сути дела, все они выстраиваются в новой последовательности как ступени в истории становления персоналистской культуры. Это, конечно, новая интерпретация истории художественной культуры, проблема заключается в том, насколько долговечной является эта самая персоналистская культура? и не колеблют ли эту возникающую культуру те катастрофы, что произошли уже в XX веке и, возможно, еще будут иметь продолжение в настоящем и будущем? Все-таки обойти те острые вопросы, которые были поставлены уже К. Леонтьевым и В. Розановым, не удастся. Вот и у П. Сорокина культура, к которой человечество в XX веке движется, вовсе не связана с процессами индивидуализации, а, следовательно, она регрессирует к коллективным ценностям, недаром некоторые XX век называют «Новым Средневековьем». Но М. Каган такой логики не допускает, может быть, поэтому еще в его концепции истории мировой культуры столь незначительное место занимает Восток.

М. Каган демонстрирует восторг перед культурой персоналистского типа. И она, конечно, того заслуживает:

Наконец, четвертое состояние — сама европейская цивилизация, в которой складывался новый исторический тип культуры, зародившийся в городах позднего Средневековья и ставший культурной революцией такого масштаба, каких еще не знала история, ибо он разрушил казавшийся непоколебимым былой фундаментальный принцип человеческого мышления, поведения и деятельности, противопоставив власти традиций право индивида самостоятельно выбирать ценности, идеалы, правила деятельности и поведения. Тем самым индивид обретал качества личности, и культура из традиционалистской становилась персоналистской, что придало ей основанный на реализации творческого потенциала личности инновационный динамизм» (Kagan, 2003, 9).

Таким образом, мы вслед за М. Каганом разобрались в новой логике развертывания истории художественной культуры и в тех смыслах, что при таком рассмотрении возникают. Остается разобраться в том, как назвать тот тип времени, который характерен для реальности культур переходного типа. Трудно согласиться с тем, что в данном случае поможет историзм, используемый еще Гегелем, который исходил из принципа линейности. Однако в том и дело, что предлагаемый М. Каганом принцип историзма вовсе не вытекает из гегелевской концепции историзма, хотя бы потому, что начавшаяся с рубежа XIX-XX веков переходность демонстрирует не последовательность намеченных Гегелем фаз (символической, классической и романтической), а их одновременность, чем, например, можно объяснить столь значимую для культуры XX века реабилитацию символических форм мышления в таком художественном направлении этого времени как символизм (Khrenov, 2016, 63).

Такой одновременности Гегель явно не предвидел, но ведь очевидно, что ситуация, связанная со смесительным упрощением культуры, способствовала взрыву архаики, что не могло не проявиться в искусстве. Не случайно при аргументации предложенной концепции истории художественной культуры к Гегелю М. Каган уже не обращается. Ведь Гегель не уделял внимания тем тупикам художественной эволюции, глубоким отступлениям и возвратам к генетически более ранним состояниям, о чем можно прочесть в коллективной монографии. Не уделял внимания потому, что она противоречит тому принципу, который для Гегеля оказывался единственно возможным и приемлемым, а именно, принципу линейности.

Гуманитарные науки XX века давно проявили интерес к альтернативному принципу историзма, а именно, к циклическому принципу. Этот принцип особенно значим при разработке проблематики истории культуры. В XX веке, например, этот принцип плодотворно использовался тем же П. Сорокиным, который под допускаемыми М. Каганом тупиками художественной эволюции, отступлениями и возвратами к генетически более ранним состояниям разглядел реальность альтернативного принципа в историческом времени. Современные историки все больше

ощущают потребность в анализе именно циклической логики, так Ж. Ле Гофф пишет:

Западная историческая мысль была внезапно поражена кризисом прогресса — понятие, которому был нанесен урон мерзостями XX века, хорошо известными нам благодаря средствам массовой информации — новому источнику исторической документации, — следовало бы перестать гордиться линейным по своему характеру непрерывным и глобальным прогрессом, воплощенным прежде всего в производящих впечатление достижениях науки и технологии, когда мы движемся от Гулага к пыткам, от нацистских лагерей смерти — к апартеиду и расизму, от ужасов войны — к ужасам голода. Лучшее знание обществ всех континентов, в том числе, принадлежащих к третьему миру, и их истории позволит покончить с мыслью о существовании единственной модели развития человеческих обществ» (Le Goff, 2013, 63).

Но если время в новой концепции историзма у М. Кагана не относится к традиционному эволюционизму, выражающему установки позитивизма в Новое время, как и не является линейным, как же все-таки М. Каган называет время, в котором разворачиваются процессы становления культуры переходного типа? у М. Кагана взгляд на время, в котором разворачивается функционирование культуры переходного типа, является новаторским. Он называет этот тип времени нелинейным. Радикальные преобразования культуры в Европе XV-XVIII веков он рассматривает как многосторонние и многоуровневые. Логика нелинейного времени особенно проявляется во взаимоотношениях между Возрождением и Реформацией. Это явления одного и того же историко-культурного процесса, но явления антагонистические. Как таковые они в существующей исследовательской практике рассматривались вне связей друг с другом. Ученый делает акцент на связи между ними, ведь они — проявления одного и того же процесса, но процесса нелинейного. Практику обособленного, далекого от системности исследования явлений М. Каган критикует:

Историки обычно исследуют Ренессанс, Реформацию и республиканизацию разрозненно в связи с тем, что обладавший еще в XIX веке под влиянием позитивизма эмпирико-аналитический подход ограничивает исследование

единичными фактами, неизбежно их при этом изолируя от смежных, а на связи с ними обращает внимание только тогда, когда они имеют предметно выраженный характер, суть проблемы однако не в том, что «итальянское Возрождение и гуманизм повлияли на идеологию и политическое движение протестантизма», а в том, что независимо от наличия или отсутствия прямых связей этих процессов, как и взаимодействия того и другого со становлением республиканско-демократического строя в нескольких европейских странах, это были разные проявления нелинейного хода развития человечества на пути, говоря традиционным языком историков, от Средневековья к Новому времени (Kagan, 2003, 15).

Такой представляется М. Кагану и возглавляемому им авторскому коллективу принцип историзма, в соответствии с которым исследуется история художественной культуры.

REFERENCES

- Berdyaev, N. (2007). *Konstantin Leont'ev. Ocherk po istorii russkoi religioznoi mysli. Aleksei Stepanovich Khomyakov* [Konstantin Leont'ev. Essay on the history of Russian religious thought. Aleksei Stepanovich Khomyakov]. M.: AST. (in Russian)
- Dvorzhak, M. (2001). *Istoriya iskusstva kak istoriya dukha* [History of art as a history of the spirit]. SPb.: Akademicheskii proekt. (in Russian)
- Kagan, M. (1972). *Morfologiya iskusstva* [Morphology of art]. L.: Iskusstvo. (in Russian)
- Kagan, M. (Ed.) (1984). *Khudozhestvennaya kul'tura v dokapitalisticheskikh formatsiyakh* [Art culture in pre-capitalist formations]. L.: Izdanie Leningradskogo universiteta. (in Russian)
- Kagan, M. (Ed.) (1986). *Khudozhestvennaya kul'tura v kapitalisticheskom obshchestve* [Art culture in capitalist society]. L.: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta. (in Russian)
- Kagan, M. (1997). *Estetika kak filosofskaya nauka* [Aesthetics as a philosophical science]. SPb.: Petropolis. (in Russian)
- Kagan, M. (2003). *Vvedenie v istoriyu mirovoi kul'tury* [Introduction to the history of world culture] (Vol. 2). SPb.: Petropolis. (in Russian)
- Khrenov, N. (2013) *Sotsiologicheskie issledovaniya teatra v kontekste stanovleniya sotsiologicheskogo i kul'turologicheskogo znaniya* [A sociological study of theatre in the context of the formation of sociological and cultural knowledge]. In *Teatr i publika. Opyt sotsiologicheskogo issledovaniya 1960-1970-kh godov* [Theatre and the audience. Experience of sociological research of the 1960s-1970s] (12-37). M.: Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniiya. Kanon-Plyus. (in Russian)

- Khrenov, N. (2016). Kul'tura na rubezhe XIX-XX vekov: simbolizm na fone transformatsii sistemy vidov iskusstva [Culture at the turn of the XIX-XX centuries: symbolism against the background of transformation of the system of arts]. In *Epokha simbolizma: vstrecha literatury i iskusstva* [The era of symbolism: the meeting of literature and art] (63-123). M.: Azbukovnik. (in Russian)
- Kreber, A. (2004). *Izbrannoe: Priroda kul'tury* [Selected works: The nature of culture]. M.: Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN). (in Russian)
- Lebon, G. (1898). *Psikhologiya narodov i mass* [Psychology of Peoples and Masses]. SPb.: Izdatel'stvo F. Pavlenkova. (in Russian)
- Le Goff, Zh. (2013). *Istoriya i pamyat'* [History and memory]. M.: Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN). (in Russian)
- Panofskii, E. (1998). *Renessans i «renessansy» v iskusstve Zapada* [Renaissance and "Renaissance" in the art of the West]. M.: Azbuka-klassika. (in Russian)
- Rozanov, V. (1892). Esteticheskoe ponimanie istorii. Teoriya istoricheskogo progressa i upadka [Aesthetic understanding of history. The theory of historical progress and decline]. In *Russkii vestnik* [Russian Herald] № 3 (270-298) M.: Universitetskaya tipografiya M. N. Katkova. (in Russian)
- Vipper, Yu. (1969). O "semnadsatom veke" kak osoboi epokhe v istorii zapadnoevropeiskikh literatur [The "seventeenth century" as a special era in the history of Western European literature]. In *XVII vek v mirovom literaturnom razvitii*. [17th century in the world literary development] (11-60). M.: Nauka. (in Russian)
- Zedl'mair, Kh. (1999). *Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva* [Art and truth. On the theory and method of art history]. M.: Iskusstvoznanie. (in Russian)