

Историческая психология

© 1997 г. О.А. Кривцун

ЧЕЛОВЕК В ЕГО ИСТОРИЧЕСКОМ БЫТИИ: ОПЫТ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗМЕРЕНИЙ

В центре внимания – перспективные формы взаимосвязи и взаимодействия исторической психологии и искусствознания, позволяющие изучать историческое бытие человека в его реальной целостности.

Автор показывает, как приемы реконструкции сознания и подсознания культуры, истории ментальностей, способы воображения и мироощущения эпохи, накопленные исторической психологией, способны продуктивно взаимодействовать с искусствоведческими приемами: стилевым и композиционным анализом художественных произведений, теорией художественной эволюции. Специальное внимание обращено на непрямые, опосредованные формы взаимного влияния психической и художественной деятельности на отдельных исторических этапах.

Ключевые слова: историческая психология, искусствознание, менталитет, ценностные ориентации, культура воображения эпохи, способ художественного мышления, мироощущение, тип художественного сознания.

Способы исторического познания человека в XX столетии обогатились новыми ценными результатами. Речь идет о столь продуктивной и перспективной тенденции, как тяга наук к междисциплинарному синтезу. Новые подходы в человековедении ломают барьеры, долго закреплявшие герметичность отдельных областей истории – культуры, искусств, цивилизаций, религий, науки и т.п. Современные ученые Франции, США, Германии, России направляют свои усилия на воссоздание исторического бытия человека в его реальной целостности, вырабатывают новые подходы к реконструкции того, что сегодня называют "тотальной историей", свободной от фрагментированных изображений человека, от цеховой обособленности ученых.

На этих путях возник и развивается словарь нового историко-антропологического мышления, в котором ключевую роль играют такие понятия, как менталитет, сознание и подсознание культуры, автоматизмы и навыки поведения, ценностные ориентации, неявные установки мысли, культура воображения эпохи и многие другие, помогающие объединить в целостном видении разные аспекты исторической действительности. Традиционные исторические подходы, ограничивавшие свой предмет лишь анализом одного ряда человеческой деятельности – художественной, политической, социальной, научной, – неизбежно оказывались подобны "сундуку для хранения фактов" (Л. Февр), обрекали себя на отсталость и провинциализм.

Выдвижение в центр научных подходов проблем **понимания и интерпретации**, чрезвычайно обогативших "ремесло историка", безусловно, в первую очередь было продиктовано стремлением "замкнуть" историческое познание на его главном пред-

мете – изучении человека. Как изменялись формы его психической пластичности в истории? Что в них было продиктовано традициями культуры, а что – стихией нового чувства жизни? Эволюционировал ли сам объем, гипотетический спектр психических реакций человека?

Рождение новых междисциплинарных исследовательских направлений, известных сегодня как историческая психология и историческая антропология, в значительной мере связанных с деятельностью французской Школы "Анналов", достаточно подробно освещено в отечественной литературе [3, 6, 17, 32]. От изучения отдельных событий – к изучению устойчивых, повторяющихся структур. От анализа устойчивых систем – к пониманию природы социально-психологических колебаний, в итоге – механизмов эволюции самого человека. Научный арсенал исследователей, стремящихся изучать человека не как абстрактное существо, а как представителя конкретной страны и эпохи, интегрировал все предшествующие накопления структурной антропологии, семиотики, синтетической истории искусств и культуры, социальной психологии.

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

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

Все частные измерения – демографические, экономические, социологические, художественные – демонстрируют известное несопадение ритмов человеческой жизнедеятельности. Это, однако, не отменяет возможности возникновения "общего пространства встреч", устойчивых ментальных представлений. "Подумать только, – восклицал Февр, – у нас нет истории любви! Нет истории смерти. Нет ни истории жалости, ни истории жестокости. Нет истории радости" [30]. В конкретно-исторических состояниях исторической психологии можно и важно обнаруживать особые "формулы" взаимодействия обычая и права, элитарной и народной культуры, чувственности и аскезы, порождающих те или иные стереотипы поведения людей, проведения ими досуга, действия коллективных фобий и психозов. Эти стереотипы обнаруживают своеобразие коллективного воображения, коллективной воли, памяти, претворяются в социальной иерархии отдельных профессий, в формах учтивости, ухаживания и брачного поведения.

В 1948 г. французский ученый Иньяс Мейерсон в книге "Психологические функции и творения" продолжил разработку методологии этого направления. На богатом историческом материале ему удалось показать, что психика человека обнаруживает единство с порождаемыми ею культурными продуктами. Человек исторический всегда в чем-то объективирован: в произведениях литературы и искусства, в поступках, психических реакциях, формах трудовой деятельности, социальных иерархиях и т.д. Следовательно, условием всестороннего изучения эволюции человека должен быть выход в широкий мир конкретной человеческой деятельности [53].

Масштабную картину того, как ментальные характеристики могут "вычитываться" из хозяйственных отчетов, деловой переписки, стереотипов бытового поведения, демографических данных, географических карт продемонстрировал Фернан Бродель [7]. Препарируя материал, составляющий "макроструктуру" эпохи, он создал и обосновал учение о трех ритмах исторического времени. Важнейшая заслуга ученого –

умение показать, как человеческая природа может быть реконструирована вне мер индивидуального человека, в длительной протяженности, превышающей судьбу и жизнь отдельного человека и поколения.

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

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

Подобное стремление реконструировать символический мир, окружающий человека, диктовалось вовсе не желанием украсить исторические изыскания художественно-беллетристической образностью. Историко-психологический анализ открывал принципиально новые перспективы. В самом деле, главное отличие гуманитарного знания от естественного в том, что его объект – человек – не инертная физическая частица или безгласное запрограммированное растение. В любую эпоху человек проявляет свою деятельную, мыслящую, чувствующую суть, он – персонаж жизненной и исторической драмы. Следовательно, историк не вправе отнестись к нему, как к вещи, – монологический принцип здесь буксует; разглядывание прошлых эпох сквозь категории современной мысли неизбежно искажает картину. Полноценное "стереоскопическое" воссоздание минувшего возможно лишь в условиях **диалогической** позиции, когда найден ключ, заставляющий заговорить сами источники, когда полученные ответы разбивают все схемы, заготовленные заранее, и самостоятельно формируют содержательный ландшафт эпохи.

В этой связи труды Робера Мандру, Ле Гоффа, Андре Бюргьера, созданные в 50–70-е годы [26, 38, 51, 52], вновь продемонстрировали продуктивность научных методов психологической реконструкции прошлого: любая история создается людьми, не существует истории, которая совершалась бы помимо человека, над ним. Следовательно, изучение того, как менялась история восприятия мира, ориентаций индивида и группы, история рациональных приоритетов и неконтролируемых порывов "ночного сознания" – все эти грани бытия не могут расцениваться как факультативный довесок к "серьезной истории". Напротив, все аспекты психологии людей, сопричастных историческим событиям, выступают как важное смыслообразующее основание для интерпретации этих событий. Эти положения резко акцентировали активную роль самого ученого: получалось, что существование архивов и библиотек само по себе еще не есть свидетельство того, что объект исследования уже дан и осталось лишь его препарировать. Ушедшие культуры не могут оцениваться как "уснувшая действительность", которая терпеливо ожидает приговора последующих исследователей. Ученый, вопрошающий прошлое, должен уметь гибко изменить свой вопросник в зависимости от получаемых ответов. Таким путем он как бы сам конструирует свои объекты. Обнаружение и создание таких объектов и есть осуществление

подлинно исторического синтеза, результат интеллектуальной интуиции и опыта ученого, который принимает в расчет "тысячу сложных причин", определяющих в итоге психические силуэты людей конкретной эпохи.

Аналогичная логика поисков спровоцировала близкие линии исследования в американской исторической науке. В США историческая психология получила название психоистории – направления содержательно неоднородного, объединяющего таких ученых, как Э. Эриксон и Л. Димоуз, Б. Вольман и К. Кенистон [39, 42, 43, 49, 64]. Теории психосоциального развития Эриксона, получившие всемирную известность в 1960-х годах, устанавливали сложные опосредованные связи между индивидуальным поведением, характером и событиями социального окружения. Создав психологические биографии М. Лютера, З. Фрейда, А. Гитлера, М. Ганди, ученый выработал концепцию существования восьми фаз жизненного цикла. Ментальные установки как конгломерат глубинных бессознательных ожиданий и социокультурных традиций в каждой пограничной фазе человеческой жизни определяют новое русло ее "автономного" развития. Работы Эриксона – пример того, как частная биография может быть осмыслена с позиций более общей социальной и культурной истории.

Большой объем публикаций, немалое количество междисциплинарных периодических изданий¹ – свидетельство неподдельного интереса англоязычных специалистов к социокультурному функционированию психики, стремлению выявить глубинные психологические параметры исторического процесса, и наоборот – обосновать "психогенные" гипотезы средствами документального анализа.

Неустанное штудии историков самых разных областей показали, как в итоге из "лоскутного" видения мировой истории может вырастать картина ее противоречивого единства. На всех уровнях сознания человека – от утонченных философских идей до непрорефлектированных "темниц" подсознательного – историческая психология стремится обнаружить тот базовый узел, который дает жизнь всем этим разнообразным движениям.

Подобная стереоскопичность исторических исследований характерна и для ряда российских ученых. Методологические импульсы, излучаемые трудами С.С. Аверинцева, Л.М. Баткина, М.М. Бахтина, А.Я. Гуревича, Г.С. Кнабе, Ю.М. Лотмана и некоторых других, демонстрируют возможность достижения синтеза духовно-психологических интенций эпохи как посредством скрупулезности и научной строгости, так и через оригинальность и остроту проблематики, изящество формы. Впечатляющие успехи, достигнутые отечественной историко-психологической школой (ее содержательный смысл гораздо шире этого названия)², стимулировали рождение междисциплинарных подходов в истории искусства, истории религии, политической истории.

Вместе с тем современные изыскания в области исторической психологии не свободны от ряда общих трудностей. С одной стороны, представители "частных" историй, отправляясь в путь, воодушевлялись идеей претворения "общей методологии наук о человеке". Отсюда уже упоминавшийся интерес к тотальной ("глобальной") истории, к большим историческим длительностям, демонстрирующим ощутимые сдвиги в иерархии человеческих интересов, занятий, развлечений. С другой стороны, достаточно большое число специалистов ограничивало изучение всех процедур анализа, понимания, восприятия рамками отдельных обществ. Со временем стал ощутим заметный крен от динамики в сторону статики, от изучения проблем **развития** – к изучению проблем **функционирования**. Добровольное ограничение себя рамками "микромира" отдельной эпохи явилось реакцией на кризис философии истории, ответом на распространение вульгарных концепций линейного исторического прог-

¹См.: History and Theory; Comparative Studies in Society and History; Journal of Interdisciplinary History.

²С 1987 г. при Научном совете по истории мировой культуры АН на базе Института всеобщей истории АН работает семинар по исторической психологии под руководством А.Я. Гуревича. Результаты его работы нашли отражение в ежегодниках "Одиссей. Человек в истории", издающихся с 1989 г. Там же с 1994 г. работает семинар под руководством Ю.Л. Бессмертного "История частной жизни в Европе".

ресса. Деятельность историков, склонных к дифференциации всемирного процесса на "краткое" историческое время, объяснялось желанием сохранить критерии профессионализма и научной добросовестности на малом историческом участке.

Однако, когда мы обращаемся к историческим сочинениям такого рода, справедливо замечает А.Я. Гуревич, "то легко убеждаемся в том, что специалисты зачастую не затрудняют себя поисками объяснения причин развития, – создается впечатление, что они им заранее известны. Констатируя различия в структуре общества, зафиксированные в разные моменты истории, исследователь склонен объяснять причины этих различий, исходя преимущественно из общих представлений о ходе исторического процесса" [17, с. 282]. Когда же эти представления даны не самим материалом источников, то неизбежно превращаются в произвольные объяснительные схемы.

Опасность перевеса "микроистории" над "макроисторией" грозит перевесом синхронии над диахронией, новым дроблением истории на локальную и региональную. Как следствие – возможность разрушения столь заманчивой методологии "новой исторической науки" – построения панорамы развития человечества как рода, извлечения из неповторимой самоценности культур "межэпохальных" эволюционирующих смыслов. Вместе с тем сохраняющийся интерес новейших историков к дискуссиям о том, как соотносится история ментальностей и историческая психология, как задача изучения истории картин мира связана с разработкой идеи исторической антропологии, можно расценить в качестве продолжения реализации многообещающего стремления к историческому синтезу, к воссозданию истории человечества в противоречивом единстве "краткого" и "длительного" исторического времени.

Из всего вышесказанного вполне понятно, почему энтузиазм Школы "Анналов" и опыт исторической психологии в целом оказались столь соблазнительными для историков искусства, – изложенные подходы во многом совпадали с внутренними установками наук об искусстве. Как известно, разработка фундаментальных проблем атрибуции произведений искусства, стилевой принадлежности всегда базировалась на изучении символики художественно-языкового словаря эпохи. Уже к концу XIX в. появились специальные искусствоведческие школы, представители которых утверждали, что язык искусства не может рассматриваться только с точки зрения внутривидовых и технических проблем: приемы художественного мышления крепко спаяны с самим способом бытия и мироощущения человека разных эпох, особенностями его культурного самосознания. Много сделала в этом отношении немецкая школа искусствознания, представленная трудами таких ученых, как К. Фолль [31], А. Гильдебранд [16], О. Вальцель [8, 9], Б. Зейферт [58], К. Фосслер [61], В. Дибелиус [41], Г. Фрейтаг [45], позже – Г. Вёльфлин [12–15]; широкое признание получили исследования венской школы искусствознания – О. Бенеша [5] и М. Дворжака [18].

На материале разных художественных эпох эти ученые показали, что в любых социокультурных ситуациях произведение искусства оказывается сформированным влияниями как "изнутри", так и "снаружи", выступает носителем психологии групп и социальных слоев своего времени, способно опосредованно выражать эту психологию через композиционные приемы, разнообразие языковых выразительных средств, тематические пристрастия и т.п. Более того, в каждом конкретном случае трудно указать на источник новых психологических ориентаций, претворенных в данном произведении: не только картина мира и общие ментальные установки, но и сама лабораторность художественного процесса (феномен "творческой робинзонады") способна генерировать и культивировать новые типы реакций, представлений, вкусов. Таким образом, как это было показано немецкими и венскими учеными, само искусство нередко способно выступать фактором сложения новых психических структур, и в этом его возможности безграничны (подробнее об этом см. [25, с. 3–91]).

Захватывающим интересом отмечена и современная разработка этих проблем на Западе. Наиболее авторитетные подходы, представленные именами Э. Панофского, А. Хаузера, Г. Зедльмайера, Э. Гомбриха, благодаря их междисциплинарному харак-

теру легли на уже возделанную почву. Удачный синтез истории искусства с культурологией, исторической психологией, антропологией позволил объяснить такие сложные проблемы, как истоки возникновения устойчивых типов художественного мышления в разных видах искусства одновременно; единые композиционные приемы в художественных произведениях обществ, никогда не вступавших в прямое взаимодействие, и др. Было обнаружено множество "капилляров" как прямого, так и обратного влияния между психическим складом этноса и процессом формообразования в искусстве.

Традиции иконологического анализа искусства, восходящего к А. Варбургу и Э. Кассиреру³, были существенно обогащены Э. Панофским, выявившим тонкие формы взаимоотношений "имманентного" и духовно-психологического смыслов художественного явления. Разные уровни произведения искусства, взятые в их синтезе, демонстрируют правомерность толкования художественных фактов как "символических форм цивилизации". Близкие идеи стимулировали поиски А. Хаузера, который в двух своих наиболее известных работах, "Социальная история искусств" (1951) и "Философия истории искусств" (1956), стремился разработать новое понимание художественного произведения как "зашифрованного" единства текстуальной и социально-психологической традиций. Очевидная иерархичность смысловых структур произведения, по мысли Хаузера, есть отражение многомерного взаимодействия в менталитете психологического, художественно-стилистического и социологического.

Новейшая картина синтеза искусствоведческих, психологических и эстетических подходов столь выразительна, что порой становится трудно определить – где мы сталкиваемся со структурированием художественно-ментальных тенденций со стороны эстетиков, как в случае с Т. Манро [54] и Д. Каррьером [40], а где наблюдаем стремление к генерализации своей проблематики музыковедов, искусствоведов, литературоведов [36, 44, 48, 50, 55–57, 60, 62]. Важная отличительная черта подобных подходов – серьезное внимание к диахронии, стремление избежать ошибок предшественников, преодолеть поверхностный синтез ("синтез переплетчика"), находить приемы культурно-психологического понимания, исходя из глубокой верности историко-художественному материалу. Наиболее удачные исследования этого ряда по истории образного строя и языка изобразительного, музыкального искусства, литературы построены таким образом, что собственно историко-психологические мотивы не привносятся извне, а раскрываются как неотъемлемая внутренняя сторона эволюционирующего художественного процесса (см., например, [1, 2, 4, 24, 27]).

Опыт междисциплинарного подхода к изучению истории искусств в Западной Европе и США заметно стимулирует творческое беспокойство современных отечественных исследователей. Нельзя не отметить в этой связи, что еще в 20-е годы в научных кругах Ленинграда и Москвы активно разрабатывались идеи параллелизма психической деятельности и художественного творчества. Труды Тынянова [29], Шкловского, Эйхенбаума [35] и Жирмунского [19, 20], во многом базировавшиеся на теоретическом наследии А. Веселовского и А. Потебни, сделали изучение психологических корней сюжетообразования, принципов художественной эволюции предметом общего интереса филологов, искусствоведов, эстетиков.

Механизмы художественной "абсорбции" культурно-психологического и эвристические способности художественного воображения, обогащающего сферу психологических переживаний собственным вносом, лежали в основании оригинальных концепций П. Сакулина [28], Ф. Шмита [33, 34], типологии синтетической истории искусств И. Иоффе [22, 23]. В истории искусств действовали не сами по себе готовые художественные формы, а более или менее послушные им люди. Вне этих форм они были бы безъязыкими и бессловесными. Наиболее чуткие историки изобразительно-

³Иконология (учение об изображении) была дефинирована голландским исследователем Г. Хугверфом как "попытка установить, какое культурное значение или социальный смысл могут иметь некоторые формы, способы выражения и изображения в определенной эпоху" (см. [47, p. 80]).

го искусства, музыки, театра, литературы всегда в своих исследованиях осознанно или неосознанно "восходили" к культурно-психологическому уровню, выявляя если не тип человека соответствующей художественной эпохи, то черты и своеобразие этого типа.

Сам по себе образный строй искусства, тематически содержательная направленность, способ художественного выражения сопряжен с глубоко человеческим измерением: ни один из параметров искусства не бывает человечески бесстрастным, обнаруживает возможности восприятия, мышления, оценки конкретного человека в истории. В каких художественных параметрах прочитываются психологические состояния эпохи? Имеется большое количество работ, когда в одних случаях исследователь уделяет главное внимание стилевым характеристикам, в других – сосредоточен на культурно-психологической природе композиции, в третьих – воссоздает типы мироощущения через изучение типологии художественной целостности и т.д. Главной трудностью при сопоставлении таких многомерных анализов является учет качественной совокупности признаков, на основе которых производится "сечение" художественного процесса.

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

Возьмем, к примеру, ренессанс как художественный стиль. Общепризнанные характеристики этого искусства – близость к природе, отражение всего богатства чувственного опыта, раскрепощенность помыслов человека, ощутившего в себе масштаб и цель всего существующего, пожалуй, более всего свойственны изобразительному искусству (Донателло, Вероккио, Леонардо да Винчи, Боттичелли, Микеланджело) и отчасти – литературе (в XIV столетии новая итальянская литература мощно насаждает *vulgarie* – национальный общедоступный литературный язык). В это же время совершенно иные тенденции доминируют в музыкальном искусстве: ведущим музыкальным жанром эпохи Ренессанса остается полифоническая месса с ее возможностями выражения отвлеченной, возвышенной христианской мысли. Конечно, имелись музыкальные формы, складывавшиеся в это время в светской городской среде (баллады, мадригалы, канцоны, лютневые песни), однако они были скорее боковой, чем столбовой дорогой профессиональной музыки эпохи Возрождения.

В этой связи сохраняет актуальность выдвинутая в свое время О. Вальцелем теория, согласно которой национальные художественные языки одной и той же эпохи могут принадлежать к совершенно иным культурно-психологическим слоям. Отсюда часто встречающиеся препятствия в социально-психологическом взаимопонимании культур одного временного этапа. Так, например, немецкий язык XVI столетия, язык Лютера, не обладал еще теми выразительными средствами, какими владел Шекспир в Англии. По рафинированности духовно-психологического содержания он никак не был соизмерим с придворным языком времен королевы Елизаветы. Детальный анализ дальнейших сдвигов в диапазоне художественно-языковой выразительности показал, что "немцам понадобилось свыше двухсот лет, чтобы вполне достигнуть степени выразительности, необходимой для созвучного перевода Шекспира на немецкий язык" [10, с. 6]. Причины, порождающие этот сдвиг, всякий раз оказываются двойственными: коренятся не только внутри художественного опыта, но и в более широких процессах социальной психологии.

Если же устранить от этих звуков "подземного гула" глобальной истории, исследовательская оптика легко меняется, приводя к дискретному взгляду на художественный процесс. Зачастую пособия по истории изобразительного, музыкального

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

Вместе с тем анализ механизмов "стыковки" эпох, воскрешения и трансляции старых смыслов, наслоения традиционных и новейших художественных практик невозможен, если исследователь не чувствует, что за историей искусств всегда разворачивается более масштабная история самого человека. Именно конкретно-историческая природа человека, своеобразие его психики и сознания и есть тот "узел", где смыкаются все движения художественной, социальной, культурной жизни эпохи.

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

В единой ткани ведущего художественного направления всегда можно обнаружить ее "самораспускающуюся бахрому", иначе – лес и подлесок. Из случайного, необязательного, факультативного одной эпохи впоследствии складываются ведущие художественные школы другой, отражающие, помимо прочего, и новые модусы ее психических состояний.

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

Игровая сторона творческого акта сплошь и рядом претворяется в панораме

экспериментальных, поисковых результатов, во многом провоцируется внутренней логикой развития художественного языка, суммой цехового опыта, потребностью достижения контраста по отношению к традиции и т.д. Еще Вёльфлин обратил внимание на этот факт "самодвижения" искусства в ситуации, когда художественные накопления человечества оказываются достаточно основательными. По его мнению, уже начиная с XVII в., скажем, воздействие картины на картину в качестве фактора сложения стиля становится не менее значительным фактором, чем адаптация мироощущения окружающей действительности.

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

Особую сложность представляет необычайное ускорение ротации форм художественного творчества, наблюдаемое с начала XX столетия по сегодняшний день. Нарастание мозаичности, наслаивание разнородных художественных практик может легко дезориентировать исследователя, заставить его отказаться от поиска репрезентативных с точки зрения социальной психологии конструктивных художественных принципов. Кажущаяся "одновременность исторического", ощущение связи всего со всем несет в себе искус мыслить XX век как "свалку ментальностей", перечеркивающей любые траектории исторической психологии и антропологии. Тревожное предостережение в этой связи высказывал А. Бюргер, замечая, что "велик соблазн идентифицировать историческую действительность с суммой дискурсов, в которых эта действительность дана нам, и полагать, что историческое познание есть не что иное, как история представлений" [37, р. 124].

Словом, на пути изучения форм взаимовлияния исторической психологии и истории искусств множество нерешенных проблем. Их методологические и специальные ракурсы еще не раз будут становиться предметом коллективных и индивидуальных исследований. Усиливающиеся тенденции психологии и искусствознания к междисциплинарному синтезу выявляют очевидную взаимодополнительность подходов этих наук, позволяют судить о перспективности такого взаимодействия в реконструкции целостной истории человеческого бытия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алпатов М. Композиция в живописи. Исторический очерк. М., 1940.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
3. Афанасьев Ю.Н. Историзм против эклектики. М., 1980.
4. Батракова С.П. Искусство и утопия. М., 1991.
5. Бенеш О. Искусство северного Возрождения. Его связи с современными духовными и интеллектуальными движениями. М., 1973.
6. Бессмертный Ю.Л. "Анналы": переломный этап? // Одиссей. Человек в истории. М., 1991. С. 7-25.
7. Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV-XVIII вв. М., 1986-1992. Т. 1-3.
8. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии. СПб., 1920.
9. Вальцель О. Проблема формы в поэзии. Пб., 1923.
10. Вальцель О. Сущность поэтического произведения // Проблемы литературной формы. Л., 1928.
11. Вёльфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л., 1934.
12. Вёльфлин Г. Истолкование искусства. М., 1922.
13. Вёльфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. СПб., 1912.

14. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М. – Л., 1930.
15. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 1913.
16. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1914.
17. Гуревич А.Я. Исторический синтез и Школа "Анналов". М., 1993.
18. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978.
19. Жирмунский В.М. Литературные течения как явление международное. Л., 1967.
20. Жирмунский В.М. Теория литературы: Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
21. Зиммель Г. Гете. М., 1928.
22. Иоффе И. Культура и стиль. Л., 1927.
23. Иоффе И. Синтетическая история искусств и звуковое кино. Л., 1936.
24. Конен В.Д. Театр и симфония. М., 1975.
25. Кривцун О.А. Эволюция художественных форм. Культурологический анализ. М., 1992.
26. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992.
27. Михайлов А.В. Историческая поэтика в истории немецкой культуры. М., 1989.
28. Сакулин П. Русская литература: социолого-синтетический обзор литературных стилей. М., 1929.
29. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
30. Февр Л. Бои за историю. М., 1991. С. 123.
31. Фолль К. Опыты сравнительного изучения картин. М., 1916.
32. Шкуратов В.А. Историческая психология. Ростов-на-Дону, 1994.
33. Шмит Ф. Искусство: его психология, стилистика, его эволюция. Харьков, 1919.
34. Шмит Ф. Предмет и границы социологического искусствоведения. Л., 1928.
35. Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987.
36. Allen W. Philosophies of music history. A study of general histories of music, 1600–1900. N.Y., 1962.
37. Burguiere A. De la comprehension en histoire // Annales. E.S.C. 45e annee. 1990. № 1.
38. Burgiere A. Dictionnaire des sciences historiques. P., 1986.
39. Bourguignon E. Psychological Anthropolgy. N.Y., 1979.
40. Carrier D. Principles of Art History writing. Pennsylvania, 1993.
41. Dibelius W. Englische Romankunst. B., 1910.
42. Erikson E.N. Identity. Youth and Crisis. N.Y., 1968.
43. Erikson E.N. Life history and the historical moment. N.Y., 1975.
44. Fleming W. Art, music & idides. N.Y., 1970.
45. Freitag G. Die Technik das Drames. Leipzig, 1908.
46. Gundolf F. Shakespear und der deutsch Geist. B., 1911.
47. Hoogewerff J. L'Iconologie et son importance pour l'etude systematique de l'art chretien // Revistadi Archeologia Cristiana. 1931. V. VIII.
48. Hughes D. A History of European music. The art music tradition of Western culture. N.Y., 1974.
49. Keniston K. Psychological Development and Historical Change // The Family in History. N.Y., 1973.
50. Lafuente F. La fundamentacion y los problemas de la historia del arte. Madrid, 1985.
51. Mandrou R. Introduction a la France moderne. Essai de psychologie historique 1500–1640. P., 1961.
52. Mandrou R. France aux XVII siecle. P., 1974.
53. Meyerson I. Les fonctions psychologiques et oeuvres. P., 1948.
54. Munro Th. Evolution in Art. Clevlend, 1965.
55. Myss W. Kunst und Kultur Europas von Daidalalosbis Picasso. Insbruck, 1981.
56. Saathen F. Music in Spiegel der Zeit. Wien, 1975.
57. Schnaider A. Musikwissenschaft und Kulturkeislehre. Bonn, 1976.
58. Seuffert B. Beobachtungen uber dichterische Komposition. B., 1910–1911. Bd. 1–2.
59. Spitzer L. Italienische Umgangsprache. Bonn, 1922.
60. Van Beest Holle G.D. Welt- und Kulturgeschichte. Baden-Baden, 1970–1974.
61. Vossler K. Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. B., 1904.
62. Walter D. Men and music in Western culture. N.Y., 1969.
63. Walzel O. Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. B., 1922.
64. Wolman B. The psychoanalitic Interpretation of History. N.Y., 1971.