

RU

Искусство рубежа XX-XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как вызов. Часть I

Хренов Н. А.

Аннотация. Статья представляет собой первую часть исследования, в котором предпринята попытка фиксировать в истории подъемы и спады в эмоциональной жизни общества, причем в коллективных формах. Поэтому автор преимущественно приводит примеры из зрелищных форм художественной жизни, в частности театра. До определенного времени такой предмет фиксировали исключительно историки искусства, исследуя имеющиеся в истории искусства единичные факты. При этом их узкая специализация приводила к тому, что эмоциональная жизнь соотносилась исключительно с универсальными художественными стилями (готика, классицизм, барокко и т. д.). Никакой другой теории в этом смысле не существовало. Возникновение таких наук, как антропология и социальная психология, позволяет разрозненные факты, собранные искусствоведами, привести в систему. Приблизительно с XIX века, когда формируется массовое общество, эмоциональная жизнь начинает представлять в формах, смысл которых свести к художественным стилям невозможно. Кроме того, причины сдвига в эмоциональной жизни, происходящего под воздействием урбанизации, связаны уже не только с художественными факторами. Однако же функционирование искусства они начинают заметно определять. Эти причины находятся вне искусства, но при этом на искусство влияют. Наблюдения над искусством позволяют осмыслить определенную логику в спадах и подъемах эмоциональной жизни на рубеже XIX-XX веков. Также причины этого находили и в биологии.

EN

Art at the turn of the 20th and 21st centuries in the context of recurring epochs: New sensitivity in the artistic sphere as a challenge. Part 1

N. A. Khrenov

Abstract. The article represents the first part of a research project that attempts to record, within history, the rises and falls in the emotional life of society, particularly in its collective forms. Therefore, the author primarily provides examples from the spectacular forms of artistic life, specifically theater. Up until a certain time, this subject was recorded exclusively by art historians who investigated individual events within art history. Their narrow specialization, however, led to the emotional life being associated solely with universal artistic styles (Gothic, Classicism, Baroque, etc.). No other theory existed in this sense. The emergence of sciences such as anthropology and social psychology makes it possible to systematize the scattered facts collected by art historians. From approximately the 19th century onwards, with the formation of mass society, emotional life begins to manifest itself in forms whose meaning cannot be reduced to artistic styles. Moreover, the reasons for the shift in emotional life, occurring under the influence of urbanization, are no longer solely connected to artistic factors. However, these reasons begin to significantly determine the functioning of art. They lie outside of art but influence it nonetheless. Observations of art allow us to understand a certain logic in the upswings and downswings of emotional life at the turn of the 19th and 20th centuries. These reasons were also found in biology.

Мир не есть мысль, как думают философы, посвятившие свою жизнь мысли. Мир есть страсть и страстная эмоция. В мире есть диалектика страсти. Охлаждение страсти создает обыденность.
Н. Бердяев. «Самопознание. Опыт философской автобиографии».

Пока мы думаем, что мы неповторимы, мы ничего не знаем. Ужас, ужас.
И. Бродский. «Посвящается Ялте: стих».

Введение

Как «пробиться» к осознанию ситуации, сложившейся в искусстве на рубеже XX-XXI веков?

Кино не является изолированной сферой по отношению к другим видам искусства и к культуре в целом. Поэтому, когда в нем приходится что-то уточнять, необходимо прибегать к другим сферам. Мы этой возможностью воспользуемся при выявлении ситуации, сложившейся в отечественном кино на рубеже XX-XXI веков. Что в кино этого времени появилось нового? Понятно, что социальное содержание фильмов потеснилось усилением психологической характеристики героев. Ведь социальный аспект фильмов ранее поддерживался идеологией. В отношении социального и психологического, общества и личности доминантой было общество, а не личность. Верность марксизму обернулась нечувствительностью к психологии, а в конечном счете, к личности. Считалось, что построение нового общества разрешит все личностные и психологические проблемы. По мере распада того государства, что существовало после 1917 года, в качестве предмета воссоздания больше стала интересовать жизнь индивида, а вообще, частная или приватная жизнь, которая ранее была вытеснена общественной и государственной жизнью. Государственные или социальные аспекты уступали место индивиду. Отсюда и возвращение в искусстве к психологизму, открытому в России в XIX веке в форме психологического романа. Но что значит психология в кино? Видимо, она не исчерпывает значимости фильмов. Если углубляться в психологизм, то можно прийти к необходимости фиксации в кино того, что лидер одной из научных школ в исторической науке – школы «Анналов» – Люсьен Февр назвал «чувствительностью». Отвечая на вопрос, исчерпана ли проблематика исторической науки и существует ли в этой науке кризис, он утверждал: помилуйте, историки еще не успели создать историю любви и историю смерти, историю жестокости и историю радости.

Получается, что выдающийся историк сводит историю в том числе и к истории эмоций. Но разве того же нельзя сказать об истории искусства? Может быть, в еще большей степени. Л. Февр, конечно, не забывает сказать и об искусстве. Но в каком качестве он его воспринимает, в особенности в применении к чувствительности? Для него искусство выступает лишь инструментом реконструкции эмоциональных настроений, получающих выражение в художественных формах. Эта задача специфична для историка, а для историка искусства она целью вовсе не является. Для искусства это какая-то прикладная задача. Цель же искусства, пожалуй, заключается не в реконструировании чувствительности, а, наоборот, в ее конструировании. Императив социального, что присущ эпохе построения социализма, приводил к тому, что эта самая чувствительность именно конструировалась с помощью художественных образов. Но что значит «конструировалась»? Это значит, что какая-то из эмоций (скажем, радость и т. д.) выходила на первый план, а другая (например, страх или жестокость) вытеснялась и считалась недопустимой. Но это было закономерно только для советского искусства. Даже если речь шла о трагедии, она непременно должна была быть оптимистической, как это мы знаем по названию пьесы В. Вишневского. Вот это и называется конструированием. Но нельзя же по советскому искусству судить обо всем искусстве. В других культурах все обстоит иначе. Да, собственно, и в отечественном искусстве все было сложнее, особенно если учитывать происходящие в нем изменения.

Так, мания конструирования была присуща искусству нескольких десятилетий XX века. Конструирование шло в сторону созидания общества как первостепенной ценности. В России история, в том числе искусства, развертывалась по-своему. Однако приблизительно с рубежа 50-60-х годов прошлого века, когда началась оттепель, все начинает изменяться. Закрепленная за советским искусством функция как функция конструирования остается, но ее смысл меняется. В искусстве уже конструируется не какая-то безличная картина мира, которую обязаны разделять все, не только художники, но и зрители. Это индивидуализированная картина мира, ставшая основой того, что обычно обозначается как «авторский» фильм. В некоторых фильмах социальное все еще сохраняется, но его интерпретация предпринимается с точки зрения личности, что, конечно, приводит к возникновению в искусстве новых приемов (например, внутреннего монолога, как это мы видим в фильме «Амаркорд» (1973) Ф. Феллини или в последних фильмах А. Германа) и вообще языка.

Теперь если ставить вопрос о том, что нового появилось в искусстве рубежа XX-XXI веков, то можно утверждать, что это новое связано с возникновением чувствительности в новых формах. Первое, что здесь следует отметить, – это то, что в искусстве наступает бунт вытесненных эмоций, не получающих выражения в искусстве того периода, когда социальное начало доминировало над личностным, т. е. когда активно работал присущий модерну метод конструирования. Жесткий метод конструирования упразднился. Искусство двигалось к постмодернизму. Экран наполнялся такими некогда отвергнутыми эмоциями, как страх, жестокость и т. д. Следует признать, что в этом проявляется даже расхождение между новой ситуацией, рождающей и новые настроения, с одной стороны, и запаздывающим отыгрыванием на экране тех эмоций, что были характерны для уходящих в прошлое периодов. Новая ситуация свидетельствует: вытесненные эмоции получают возможность выражения, но они становятся уже не актуальными. А что же становится актуальным в новой

ситуации, когда художник в своем стремлении конструировать мир свободен? Он может либо по инерции сохранять метод безличного конструирования установок уходящей в прошлое социальности, но может продолжать творить в соответствии с индивидуализированными установками, возникшими еще в эпоху оттепели.

Однако в новой ситуации и тот, и другой варианты хотя и продолжают существовать, но всей сложности создавшегося положения не исчерпывают. В новой ситуации конструирование картин мира в экранной форме сохраняет установку на социальное и, следовательно, коллективное начало. Но социальное уже предстает в большей степени в форме чувствительности, а эта чувствительность уклоняется в медицинскую сторону, что непривычно, но выражает особенность самых последних десятилетий. Искусство начинает воспроизводить такие сюжеты, при интерпретации которых приходится обращаться к терминологии, обычно используемой во врачебной практике (истерия, меланхолия, неврастения и т. д.). Герои произведений все чаще демонстрируют отклонение от привычной нормы, о чем свидетельствуют, например, не только отечественные фильмы К. Муратовой и А. Сокурова, но и фильмы М. Антониони и Л. фон Триера. Нечто подобное можно проследить и в литературе. Например, в этом смысле показателен роман Ж.-П. Сартра «Тошнота» (1938). Сам писатель назвал его «Меланхолия», т. е. совсем так, как назвал свой фильм Л. фон Триер. Но издательство отклонило первый вариант названия. Безусловно, нечто подобное случалось и раньше, но чаще в индивидуализированных формах. Конечно, можно считать, что эти персонажи представляют исключение из правил, т. е. это единичные примеры, иллюстрирующие отклонение от нормы. Вроде бы это так. Но почему же таких героев становится все больше? А психологические аномалии, происходящие с отдельными персонажами, интерпретируемые в соответствии с индивидуальной психологией, становятся предметом анализа уже коллективной психологии. Стоит ли этому удивляться, если речь идет о массовом обществе.

Чувствительность как предмет индивидуальной психологии в силу эффекта заразительности свидетельствует о распространении каких-то эмоций, затрагивающих большие группы людей. А потому в искусстве подобного рода персонажей тоже появляется все больше. В этом смысле чувствительность также сохраняет черты социальности. Но ведь это другая социальность. Она предстает в новых формах, в формах заразительности, которая обычно рассматривается не как социологический, а уже как социально-психологический феномен. Ведь проблема заразительности исследуется уже в другой науке – в социальной психологии. Спрашивается, как же возможна новая чувствительность? Кто ее в новой ситуации конструирует? По-прежнему стоящий за художником идеолог как проводник социальной установки или сам художник, преследующий уже чисто эстетические установки, а может быть, новая фигура в художественной сфере – продюсер, преследующий коммерческие интересы? Судя по всему, ни тот, ни другой, ни третий. В данном случае мы имеем уникальную новую ситуацию. Чувствительность возникает стихийно в самом обществе в силу определенных развертывающихся процессов жизни. Эта чувствительность от конструирования свободна. Первоначально она безлична и к идеологии, как и к искусству, отношения не имеет. Это неуловимое и неопределенное настроение в самой жизни. Кто-то из художников его улавливает первым, пытаясь придать ему какую-то форму. Это еще сугубо индивидуализированная форма. Кто-то это подхватывает, и так продолжается процесс тиражирования настроения дальше. Дело идет к тому, что со временем такая первичная и персонализированная форма трансформируется в общеупотребительную. Так в истории искусства возникают большие художественные стили, вроде классицизма или барокко. В них первоначальные индивидуализированные формы приобретают определенность, оказываясь устойчивыми на протяжении какого-то определенного времени. Такие стили в истории возникают, но с набегающими прихотливими и быстро изменяющимися настроениями не всегда справляются. Чувствительность в ее новых формах возникает за пределами таких ее застывших в стилях форм. Однако эта закономерность была характерной для той логики существования искусства, которой сегодня уже нет. Больших художественных стилей в XX веке больше не наблюдается. Значит, ни социологический, ни искусствоведческий подход осознать сложившуюся в последнее время ситуацию не могут. А было ли нечто подобное в предшествующей истории? Может быть, если такие случаи были, то они и помогут разобраться в характерной для сегодняшнего дня чувствительности. По этому поводу можно привести строчки И. Бродского: «Пока мы думаем, что мы неповторимы, мы ничего не знаем. Ужас, ужас». Значит, чтобы что-то узнать о современной ситуации, нам нужно постараться отыскать в истории эти повторения. Важно также понять, является ли такая новая ситуация лишь следствием переходной эпохи или же она показательна для целой исторической фазы в истории культуры. В настоящей работе мы и преследуем эту цель, обращаясь к опыту не только кино и театра, к чему мы будем прибегать часто, но и других видов искусства, воскрешая уже забытые, но показательные для анализируемых процессов целые страницы в истории культуры.

Основная часть

Сквозь время: история искусства как история стилей или как история эмоций

До XX века знания об искусстве и его истории развивались в сторону уточнения предмета исследования, открытия значимости и смены в истории больших художественных стилей (романский стиль, готика, ренессансная классика, классицизм, барокко и т. д.). В эпоху Г. Вельфлина и вообще венской школы в искусствоведении предмет искусствознания окончательно определился. Им стали, как выражается Г. Вельфлин, системы видения, а это и есть стили. С тех пор история искусства превратилась в историю стилей. Это позволило каждого конкретного художника соотносить с каким-то большим стилем. История искусства как жизнеописание художников закончилась. Так возникает искусствознание как, по выражению историка и философа науки

Томаса Куна, «нормальная наука». Однако искусствоведы отличаются любознательностью. Такая постановка вопроса ученых, даже самых выдающихся, не устраивает. Именно потому, что постоянно встречаются художники, которых с конкретным стилем соотнести трудно. Не всегда стили соответствуют и типам чувствительности. Художник бывает иногда ближе актуальным настроениям, чем тому виду чувствительности, что закрепляется в определенном большом стиле. Но есть художники, которые работают в разных стилях. Кроме того, в XIX веке стало очевидным, что больших стилей уже не существует. Все дробится и множится. Вместо больших стилей возникают множество художественных направлений и течений (импрессионизм, символизм, кубизм, футуризм, дадаизм, экспрессионизм, конструктивизм и т. д.). А во второй половине XX века появляются концептуализм, минимализм, акционизм (перформанс, хеппинг и т. д.). Каждое из направлений претендует на большой стиль, но этого не получается.

Следовательно, история искусства как «нормальная наука» оказывается перед проблемой. Ее предмет становится неопределенным, он размывается. А что, если в истории искусства поискать иную логику, существующую помимо больших стилей? В прошлые столетия, когда господствовали большие стили, казалось, что все, что касается эмоций, имеет вспомогательный, второстепенный смысл, не требуя специального исследования. Эмоциональное воздействие произведения уже было запрограммировано в самом стиле и самостоятельно не рассматривалось. Например, классицизм, ориентируясь на античный стоицизм, а эта ориентация на этику и философию стоиков проявилась уже в искусстве греков, сдерживал проявление эмоций и на первый план ставил разум и образцы, т. е. культуру. Так, И. Винкельман, анализируя некоторые произведения античной живописи, например изображение Аякса работы художника Тимомаха из Византии, не случайно упоминает о стоиках. И. Винкельман, в книге которого об античном искусстве ощущается влияние классицизма, уже у греков находит формулу этого самого классицизма. Стиль классицизма, следуя античной традиции, продолжал сохранять мироощущение стоиков, в том числе и в Новое время. Так, имея в виду философа-стоика Неоптолема Парионского, А. Лосев пишет: «Ведь здесь, у этих мало известных авторов периода конца раннего стоицизма, вроде Неоптолема Парионского, зарождается не что иное, как система мирового классицизма. Перед нами здесь тайна зарождения этой тысячелетней теории, которая прежде всего определила собою взгляды Горация и в дальнейшем мало менялась вплоть до Буало, дожила до романтизма и в некоторых отношениях пережила даже и романтическую теорию. Эта тайна заключается в том, что суровый и философически-научно мыслящий стоицизм в конце концов подошел и к анализу поэтических произведений и дал этот анализ в связи с основной поэтикой стоицизма, но при том с огромным вниманием к структуре поэтических произведений» (2000, с. 297). Стоик мужественно выносит все невзгоды жизни, сохраняя спокойствие. Это спокойствие и уравновешенность делали из стоика бесчувственного мудреца. Согласно возникающей в античности традиции, страсти и крайние эмоции могут вредить красоте. «После анализа прекрасного следует коснуться выражения, – пишет И. Винкельман, – выражение в искусстве есть подражание активному или пассивному состоянию души и тела, наших страстей и движений. В обоих состояниях черты лица и расположение тела меняются; изменяются значит и формы, составляющие красоту, и чем сильнее это изменение, тем вреднее оно для красоты. На этом основании одним из главных правил при соблюдении выразительности лица было придавать ему выражение спокойствия и тишины. Спокойствие есть качество, более всего свойственное красоте; опыт учит, что у самых прекрасных людей манеры обыкновенно спокойны и приветливы. Понятие высшей красоты не может зародиться иначе, чем в спокойном и отрешенном от всех единичных образов размышлении» (1933, с. 154). В качестве иллюстрации А. Лосев приводил скульптурную группу Агесандра, Полидора и Афинодора «Лаокоон». «Лаокоон, – пишет ученый, – представляет собой передачу природы в момент величайшего страдания, представляет образ человека, который старается противопоставить этому страданию всю сознательную силу своего разума; боль выражается вздутием мышц и натянутыми нервами, но вооруженный силой дух выражается на изборожденном складками лбу, а грудь поднимается от сдавленного движения и сдерживаемого крика боли, чтобы преодолеть и замкнуть в себе эту боль» (Лосев, 2000, с. 324).

Романтизм, близкий уже не стоицизму, а скорее эпикуреизму, наоборот, раскрепощал эмоции и был ориентирован на природу. Не случайно романтизму предшествовал сентиментализм. Так, в истории искусства задолго до истории науки уже наметились два направления, которые будут в XX веке определять науку, затрагивающие проблематику эмоций. Одно из них придерживается точки зрения, что эмоции являются врожденными, и их связывают с природой, другое – мнения, что эмоции представляют социальные конструкты (Плампер, 2024). Уже в самом названии «сентиментализм» подчеркивалась самоценность эмоций. Считалось, что как процесс творчества, так и восприятия произведения – это в том числе и какие-то формы, сопутствующие стилю эмоциональные проявления. Главное – это убежденность в том, что и сила эмоции, и форма ее выражения определяются стилем. Считалось, что эмоции порождались системами видения или стилями и от этих стилей зависели. Самостоятельной проблемой эмоции не были. Они от стиля не эмансипировались и самоцелью не являлись. Их эмансипация произойдет, но случится это позже.

Однако существует и еще один аспект сосредоточения внимания на эмоциях, который не связывается исключительно с искусством и в том числе со стилями. Есть необходимость обсудить вариант, когда проявление эмоций зависит от стилей, но сами стили обусловлены ментальностью и культурой, точнее, типом культуры. Когда Н. Бердяев утверждает, что «мы – платоники», а «западные люди по преимуществу аристотелевцы» (2007, с. 11), то ведь это его противопоставление можно расшифровывать под углом зрения проведения границы между эмоциональностью и рациональностью.

История – это в том числе и история человека чувствующего, а она началась давно. В XX веке она оказалась в зависимости от лингвистического поворота. Этот поворот – это целый период в истории культуры, в опыте

самой культуры, а также в истории ее изучения. С конца XIX века интерес к культуре привел к выявлению несходства между культурами. История стала представлять историей культуры и, еще более точно, историей многих культур. Но если так, если между ними можно фиксировать несходство, то, следовательно, они непохожи друг на друга и по выражению эмоций. Возникновение культурологии как науки приводит к возможности и даже необходимости изучать эмоции. Но что дает исследование эмоций гуманитарной сфере и методологии гуманитарных наук? Именно внимание к эмоциям приближает науки к человеку, а значит, результатом этого является более четкое уяснение, в чем заключается специфика и, главное, значимость гуманитарных наук, освобождающихся от диктата естественных наук.

В отдельных работах современных гуманитариев утверждается, что с некоторого времени в гуманитарных науках происходит «эмоциональный бунт». Иногда его называют «эмоциональный поворот» (Российская империя чувств..., 2010, с. 5). Однако в характеристике современных поворотов, выполненной Д. Бахман-Медик (2017), такой поворот не значит. В книге Я. Плампера «История эмоций» пересказывается мысль психолога Роберта Зайонца, не придерживающегося при исследовании эмоций представлений, сложившихся в когнитивной психологии. Согласно Р. Зайонцу, эмоции посткогнитивны. Но когда он излагает свою мысль, то получается, что они предкогнитивны. Согласно его точке зрения, эмоции играют ведущую, неосознаваемую и по времени опережающую познание роль. Получается, что ученый отделяет эмоции от процессов познания. Он полагает, что когнитивная система формируется медленнее, сложнее и точнее. «Эмоциональная же система эволюционно старше, – полагает он, – дает преимущества в выживании, является доязыковой, более быстрой и менее осознанной, а потому и более универсальной: ведь эмоции легко выражать и воспринимать поверх культурных грани» (Плампер, 2024, с. 332). Согласно теории другого ученого, Пола Экмана, выражение эмоций имеет место прежде всего на лице, а не в языке. «Для каждой базовой эмоции есть соответствующее, безошибочно опознаваемое выражение лица, которое никто не способен скрыть» (Цит. по: Плампер, 2024, с. 243). Пол Экман утверждает, что существует всего шесть базовых эмоций – злость, страх, грусть, радость, отвращение, удивление. Но есть еще пять эмоций, которые входят в группу шести: презрение, стыд, чувство вины, смущение, благоговейный трепет. Имеются свидетельства того, что существуют общие для всех культур выражения лица, соответствующие пяти эмоциям: злости, страху, грусти, наслаждению и отвращению. Но нет согласия в этом смысле относительно остальных эмоций.

Спрашивается, когда же эмоциональный поворот происходит, когда начинается? Я. Плампер констатирует: бум в психологии эмоций начинается в 60-х годах прошлого века. На каком основании делается такое заключение? Я. Плампер пишет: количество концептуальных и эмпирических работ, посвященных эмоциям, росло в этот период в геометрической прогрессии. С точки зрения хронологии, которой придерживается Д. Бахман-Медик, эмоциональный поворот вписывается в рассматриваемый ею период – вторая половина XX века. В книге Яна Плампера прямо говорится: «...история эмоций в наши дни переживает прямо-таки взрывообразное развитие» (2024, с. 15). Хочется также прояснить вопрос о причинах такого взрыва в изучении эмоций. Я. Плампер пишет: «До сих пор не ясно, почему это произошло» (2024, с. 326). И все-таки он пытается объяснить причины этого явления. Первое объяснение заключается в том, что к этому подвигают внутренние процессы и тенденции, наблюдаемые в психологии и в других науках. Это, конечно, не объяснение. Следующее объяснение уже заслуживает внимания: «Важную роль сыграли, вероятно, прежде всего то большое значение, которое эмоции имели в философском экзистенциализме, и глобальная мода на экзистенциализм среди студентов» (Плампер, 2024, с. 326). Уже упомянутый роман Ж.-П. Сартра некоторые называют художественным манифестом экзистенциализма. Но это тоже нельзя назвать исчерпывающей причиной. Ведь экзистенциализм лишь отразил то, что имело место в самой жизни. Но что это? Видимо, то, что за студентами стоит новое поколение, меняющее картину мира.

Следующая причина, на которую обращается внимание, это активность во второй половине XX века женщин: «Женское движение и тот факт, что женщин становилось все больше в университетах и в профессиональной жизни, – пишет Я. Плампер, – несомненно, подняли престиж качеств, традиционно приписываемых женщинам, в том числе эмоциональности» (2024, с. 326). И вот окончательное суждение. Таким образом, в 1970-1980-х годах «люди стали больше говорить о собственных чувствах, и это тоже внесло вклад в повышение ценности эмоций в общественном сознании... Эти и другие сдвиги, история которых еще не написана, привели к поистине взрывообразному развитию психологического изучения эмоций» (Плампер, 2024, с. 327).

Видимо, все-таки следует ставить вопрос о времени пробуждения интереса к эмоциям в зависимости от того, в какой именно науке он впервые проявился. Прояснение этого вопроса возможно. Оно связано с исторической наукой и, в частности, с такой научной школой в психологии, как школа «Анналов». Историки проявляли интерес к эмоциям и раньше возникновения этой школы и особенно в том случае, когда они исторические процессы психологизировали. Интересу к эмоциям способствовал поворот историков в сторону психологии. Но в школе «Анналов» это приобретает четкие научные формы. Если так ставить вопрос, то, безусловно, первооткрывателем сферы эмоций в исторической науке стал уже упомянутый нами один из лидеров этой исторической школы Люсьен Февр, выступивший в 1938 году на конференции «Чувствительность в человеке и природе». Позднее, уже в 1941 году, он издает переработанный доклад в виде статьи под названием «Чувствительность и история». Эта статья явилась реакцией на дискуссии о том, что в истории больше нет новых тем для исследования и ее проблематика исчерпана. В качестве такой современной и еще неисследованной темы Л. Февр выдвигает психологическую историю, что требует использования историками достижений, имеющих место в психологии. Так в этой ориентации на психологию он на первый план выдвигает проблему чувствительности.

Однако, как свидетельствуют предлагаемые им идеи, под психологией он имеет в виду вовсе не индивидуальную психологию, что, казалось бы, вполне логично, а те особенности психологии, что связаны с коллективным поведением. Такой поворот в понимании чувствительности для нас имеет первостепенное значение, поскольку мы попытаемся связать эмоции именно с теми формами в искусстве, что сопряжены с коллективными формами выражения эмоций. Потому мы попробуем привести примеры из истории театра и их прокомментировать именно в духе коллективной чувствительности. Ощущая, что по этому поводу к нему будут вопросы, Л. Февр пытается их упредить: «Но есть ли что-нибудь более индивидуальное, более личное, нежели эмоции?». Действительно, эмоциональная жизнь предельно индивидуальна. «А если так, то какое отношение может иметь история ко всему этому персонализму, индивидуализму, психологическому субъективизму?». Тут все дело в том, что эмоции заразительны, а следовательно, способны распространяться и овладевать большими человеческими коллективами, даже целыми обществами. Здесь как раз стоит сказать о том, что школа «Анналов» в лице Л. Февра продолжает ту линию в науке, которая связана с исследователем Г. Лебоном, вызвавшим к жизни такое направление, как психология масс, трансформировавшаяся позднее в специальную науку – социальную психологию. Л. Февр, правда, не делает сноски на Г. Лебона, зато упоминает работу Шарля Блонделя «Введение в коллективную психологию» (1929). Пытаясь показать, что такое заразительность эмоций, Л. Февр пишет: «Они (эмоции. – Н. Х.) составляют часть взаимосвязей между людьми, часть общественных взаимоотношений. Они зарождаются, бесспорно, в сокровенных органических недрах данной личности, нередко под влиянием события, которое только ее и касается, или по меньшей мере касается особенно остро. Но выражение их есть результат целого ряда опытов совместного существования, результат схожих и одновременных реакций на потрясения, вызванные схожими ситуациями и контактами; оно является, так сказать, плодом такого слияния, такого взаимопоглощения разнородных чувств, что они тут же обретают способность вызывать у всех присутствующих, посредством некоей мимической заразительности, эмоционально-моторный комплекс, соответствующий событию, пережитому и прочувствованному только одним индивидуумом» (1991, с. 111). Но не так ли возникают и большие стили в искусстве? Мы всегда отыщем в истории искусства какого-то одного или нескольких художников, пытающихся выразить некую идею, некое настроение, некую эмоцию, которая затем распространяется и в сфере искусства, представляя уже большим стилем, вроде классицизма или барокко.

Теперь важно поставить вопрос о том, почему история изучения эмоций началась поздно, т. е. уже в XX веке, а также почему временем возникновения эмоционального «бума» является середина этого столетия, что и получило выражение в докладе Л. Февра. Вообще, этот самый «бум» часто объясняют, исходя из противопоставления жизни эмоциональной жизни интеллектуальной. Считалось, что с усложнением и расширением интеллектуального фактора в истории цивилизации эмоциональный фактор вытесняется, и это объясняется тем, что эмоции плохо уживаются с установками нравственности и культуры. В эмоциях проявляются архаические комплексы, неприемлемые культурой. Часто установки культуры подавляют эмоции, соотносимые с чем-то опасным, непредсказуемым, неуместным и даже постыдным. Это можно продемонстрировать установками такого большого стиля, как классицизм. Правда, ни о больших стилях, ни о классицизме применительно к XX веку речь не идет. На это столетие падает так называемый переходный период в культуре, а потому многие запреты, направленные на подавление эмоций, разрушены. Поскольку же таких переходов в истории культуры много, то утверждать, что логика в истории эмоций разворачивается в сторону все большей значимости интеллектуальной жизни, не приходится. Проблема, видимо, заключается в том, что развитие этой тенденции иногда прерывается обратным движением в сторону вспышки эмоций и их распространения в обществе. Поэтому аргумент по поводу актуальности проблематики эмоций в XX веке не работает. Необходимо искать другие объяснения. Кроме того, исследование Й. Хейзинги «Осень Средневековья», появившееся в 1919 году, которое Л. Февр привлекает к объяснению чувствительности, вроде бы не имеет отношения к массовому возбуждению, сопровождающему войны XX века. Это исследование вообще посвящено культуре Средних веков. Й. Хейзинга ставил перед собой вопрос, как объяснить тот взрыв эмоций и их власть над человеком, что возникает в эпоху угасания этой культуры. Привлекая исследования Й. Хейзинги к объяснению своего предмета, Л. Февр поднимает вопрос о более дифференцированном отношении к эмоциям и о их зависимости от времени: почему в одни эпохи эмоции становятся проблемой, а в другие нет? Наконец, раз мы остановились на Л. Февре как первооткрывателе этой проблематики, то нельзя пройти мимо его высказываний по поводу искусства как эффективного инструмента в реконструкции историком эмоциональной жизни того или иного периода. Одним из таких средств реконструкции для него является искусство или, как выражается ученый, «художественная иконография». Кроме памятников пластического искусства Л. Февр называет также литературу. В качестве примера такой реконструкции чувствительности с помощью художественной иконографии он приводит исследование Э. Маля. «Как известно, – пишет Л. Февр о Э. Мале, – он противопоставил божественно-классическому, рациональному и ясному искусству готики XIII века патетическое, человеческое, сентиментальное, а подчас и чувствительное искусство пламенеющей готики XV века, искусство экспрессивное и мучительное. Как известно, ему удалось точно датировать проявление в пластическом искусстве того или иного оттенка чувств, который при его сравнении с другими позволил автору написать ряд связанных глав из художественной истории религиозного чувства во Франции с XII до начала XVII века. Не будем преуменьшать высокую ценность этого начинания и последовавших за ним работ – ценность не только для истории искусства, но и для истории вообще» (1991, с. 119).

Но, видимо, одной из основополагающих причин все-таки является кризис модернистского сознания и мировосприятия, а вместе с ним и разочарование в могуществе лингвистического поворота как прогресса в познании

в гуманитарных и социальных науках. Понижается роль утопии в познании, а значит, проекты модернистского конструирования больше не имеют кредита доверия. Раз возник кризис модерна, то его место должен занять постмодерн. Однако ведь очевидно, что постмодерн – это уже тоже прошлое. Реанимирование тех сфер, которые понесло сокрушительный «побочный ущерб» в результате лингвистического поворота, началось в американской науке. Кончилась эпоха языковых игр и иронии, плавающих знаков и меняющихся значений, текучих идентичностей, т. е. всего, что связано с постмодернизмом. Что же стало причиной этого тектонического сдвига? Как считает Я. Плампер, «возвращение в реальность» произошло 11 сентября 2001 года. «Одним из их (последствий 11 сентября 2001 года. – Н. Х.) побочных эффектов стало то, что отход от лингвистического поворота, и без того уже начавшийся в США, теперь ускорился. Отовсюду слышались вопросы: как средствами постструктурализма, столь модного с середины 1980-х годов, можно объяснить такое “грубое” насилие, когда самолет с пассажирами направляют на небоскреб, полный людей? Что скажет анализ дискурса о таких явлениях, как религиозный экстаз и ненависть, – феноменах, которые после 11 сентября казались настолько непосредственными, доязыковыми, что их то и дело сопровождали эпитетами “архаический” и “стихийный”» (Плампер, 2024, с. 99). И так, старт новой истории эмоций произошел 11 сентября 2001 года. Телевидение придало этому событию колоссальный размах. Если бы террористы предугадали, что кадры со взрывом башен в Манхэттене будут возбуждать человечество несколько дней, они бы, возможно, отказались от того, чтобы такой взрыв осуществить. Очевидно одно: без телевидения была бы другая история эмоций. Но едва ли и такое объяснение может быть исчерпывающим. Ведь и Первая, и Вторая мировые войны были не меньшей причиной интереса к эмоциям.

Однако нам все же важно получить ответ на вопрос, как эмоциональный поворот влияет на современное искусство и на интерпретацию искусства прошлых эпох. Понятно, что сегодня уходят в прошлое острые проблемы, связанные, например, со «смертью автора» или с дискредитацией марксизма в результате краха социализма, с демонтажом классического психоанализа. Как свидетельствует Я. Плампер, сегодня самое современное в объяснении проблематики эмоций в искусстве – вторжение в его интерпретацию нейронауки. А в них на первый план выходят телесные и бессознательные чувства. В качестве принципиально новой постановки проблемы Я. Плампер называет исследование искусствоведа Дэвида Фридберга “The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response” (Chicago, 1989). Из суждения Я. Плампера мы узнаем, что многое объясняет способность художника выстраивать произведение на уровне телесности. «Фридберг выясняет, – пишет Ян Плампер, – почему некоторые произведения искусства веками с неизменным успехом вызывают в зрителях одни и те же эмоции, а другим произведениям это не удается. Отправляясь от гипотез соматических маркеров и зеркальных нейронов, он утверждает, что успешные произведения позволяют зрителю телом прочувствовать изображенные эмоциональные переживания, то есть именно этот универсальный нейронный субстрат и есть залог их неослабевающего и не меняющегося воздействия на публику» (2024, с. 368).

Сам Д. Фридберг этот тезис объясняет с помощью картины Рогира ван дер Вейдена «Снятие с креста», написанной для церкви в Лувене (между 1435 и 1438 годами). Что и как изображено на этой картине, производящей сильное впечатление уже несколько веков? Перед нами фронтальное изображение тела мертвого Иисуса Христа, которое, как кажется, вытянуто вниз; под руки его поддерживает Никодим, под ноги – Иосиф Аримафейский. В стороне и ниже Иисуса мы видим, как это устремленное вниз, к земле движение воспроизводит Дева Мария, а ее поддерживают Иоанн Креститель и Мария Клеопова. Как же добивается мастер мощного художественного эффекта? Как утверждает Я. Плампер, с помощью «универсальной базовой эмоции». Эта эмоция получает выражение через тело. Но что значит «через тело»? Прежде художники показывали Деву Марию стоящей или опустившейся на колени рядом с крестом. У ван дер Вейдена она падает в точности так, как Христос низвергается с креста. Она чувствует раны на его теле в своем собственном теле. Внимание к этой картине не ослабевает и объясняется сочетанием жестиколяционных и физиогномических знаков эмоций, мощно передаваемых телами Христа и Девы Марии. Но аналогичное движение в собственном теле ощущает и воспринимающий картину зритель. Такое телесно-эмоциональное сопереживание изображенного движения – главный критерий реакции на картину для всех людей и во все времена.

Формы выражения эмоций в искусстве: эстетические и биологические аспекты

Вернемся к истории эмоций как к истории стилей. Под углом зрения эмоций, следовательно, историю стилей никто не рассматривал. Но при этом об эмоциях исследователи искусства все же могли рассуждать и нередко рассуждали. Но почему никто не рассматривал? Именно потому, что если выявлять в стилях формы эмоциональной жизни, то мы не должны ограничиваться изучением лишь произведения как такового и тех средств выражения, к которым художник прибегает. Тогда следует раскрывать еще и вопросы восприятия и воздействия этого произведения и вообще искусства. Если мы говорим об эмоциях, то это означает, что в поле внимания искусствоведа попадает уже реципиент (зритель, читатель, слушатель, посетитель музея и т. д.). Но этим искусствоведами, представляющие «нормальную науку», заниматься не могли, а если они этим и занимались, то поверхностно – потому, что обращение к этой проблематике означает выход за пределы искусствознания в другие науки (антропологию, социологию, психологию, культурологию и т. д.). Но до XX века такой выход исключался. Внимание к этим вопросам в искусствознании возникало по мере появления в XX веке новых наук – семиотики, социальной психологии, культурологии и т. д.

Дело, однако, не только в том, что чем ближе к нашему времени, тем очевидней, что больших стилей как способов организации эмоциональной жизни уже не существует. Дело еще и в том, что происходит за пределами искусствознания, в самом обществе, что как художника, так и реципиента ставит в новое положение. Изменение типа общества не может не влиять на искусство. Особенно если речь идет о массовом обществе, которое рождается

приблизительно в XIX веке. В этом случае в искусстве возникают новые функции. Сдвиги в обществе развертываются уже с рубежа XVIII-XIX веков в связи со становлением индустриального или массового общества. Одной из особенностей этого общества выступает демократизация искусства и включение в процессы его функционирования реципиента, у которого навыки восприятия искусства как формы проявления эмоций являются иными. Точнее, формы общения с искусством, определяемые стилями, что уже успели утвердиться в определенных социальных группах, начинают разрушаться и исчезать, уступая место элементарным, непосредственным и, можно даже сказать, варварским эмоциональным реакциям. Но это обстоятельство стало причиной и деформации логики самодвижения и самого развития искусства, и нарушения в нем принципа преемственности.

Включаясь в процессы коммуникации с искусством, новый реципиент разрушает сложившуюся на поздних этапах истории искусства логику этой коммуникации. Рецепция искусства возвращается к самым ранним и примитивным реакциям. История резко поворачивает назад, чтобы начать все сначала и в быстрых ритмах пройти тот же путь, но с иной скоростью. Технологические открытия, связанные со становлением индустриального общества, этим скоростям способствовали. Иными словами, если реконструировать историю эмоций, прибегая к искусству, то параллельно истории искусства должна появиться еще одна наука – история рецепции искусства. Вообще, история искусства в ее традиционном виде соотносится с обществами, предшествующими типу общества, называемому индустриальным или массовым. Именно появление этого общества (а движение к нему уже развертывалось полным ходом на протяжении XIX века) со всей отчетливостью ставит вопрос о реципиенте, поскольку им является не только некая малочисленная и однородная по социальному составу группа, а практически все общество. К данному времени технология уже была готова к тому, чтобы этой массовой потребности соответствовать и ее удовлетворять.

Но приобщение к искусству массовых слоев населения сделало очевидным противоречие между узким кругом людей, которые обладали необходимым эстетическим вкусом, чтобы адекватно усваивать заключенные в уже существующем и возникающем искусстве последних столетий символы, и, с другой стороны, значительными массивами в количественном отношении реципиентов. Это обстоятельство также превратило рецепцию искусства в острую проблему и приковало к ней внимание не только искусствоведов. Речь должна была идти уже не только о рецепции искусства, но и о судьбе культуры в массовом обществе. Стало очевидно, что рецепция искусства массовым реципиентом происходит не в соответствии со стилями, а свидетельствует об отклонении от них. Возникают новые формы эмоциональной жизни, и они уже со стилями не соотносятся, а следовательно, не соотносятся и с теми особенностями искусства, что стилями определялись. Познание искусства от искусствознания того времени заметно повертывалось в сторону социологии и социальной психологии, которую первоначально обозначали как психологию масс.

Однако проблема, связанная с историей искусства как историей эмоций, оказывается еще более серьезной. Ведь эмоции можно постигать не только с помощью гуманитарных наук, но также на уровне биологии. Мы существуем в мире, который пытаемся объяснить с точки зрения психологии, социологии, культурологии и других гуманитарных и социальных наук. Но этого недостаточно, поскольку первичные потребности человека затрагивают элементарные биологические структуры, в том числе и эмоциональные проявления. Когда в истории возникает индустриальное общество и кроме культуры начинает успешно развиваться цивилизация, причем с гораздо большей скоростью, чем в прежние столетия, изменяются и трансформируются биологические формы проявления. Хотелось бы понять все позитивные последствия этих ускоренных под воздействием технологий процессов. В данной работе мы предполагаем высказать некоторые соображения о фиксируемых в искусстве проявлениях эмоциональной жизни, ставя акцент на следующих аспектах.

Первый аспект связан с рассмотрением эмоций не только на искусствоведческом и эстетическом, но и на психологическом, культурологическом и биологическом уровне. Следующий предлагаемый нами аспект рассмотрения может показаться парадоксальным. В целях достижения большей убедительности мы имеем намерение исходить из анализа таких проявлений искусства, в которых можно фиксировать патологические формы выражения эмоций персонажей. В качестве примера мы сошлемся пока на персонажей фильма К. Муратовой «Астенический синдром» (1989) и фильма М. Антониони «Красная пустыня» (1964). Такое пристрастие к патологическим проявлениям, как мы полагаем, позволяет глубже погрузиться в предмет обсуждаемой проблематики. Чтобы такое наше парадоксальное суждение было понято, сошлемся на мнение выдающегося мыслителя и биолога XX века Конрада Лоренца. «Патологическое расстройство, – пишет он, – не только не является непреодолеваемым препятствием при анализе органической системы, но очень часто дает ключ к ее пониманию» (Лоренц, 2008, с. 12). Так, физиологам известны случаи, когда в функционировании органической системы возникает открытие лишь благодаря вниманию к порождающим болезнь патологическим расстройствам.

Третий аспект, требующий рассмотрения, связан с выделением временной фазы или периода в истории культуры. Так, нам важно зафиксировать, что наиболее проблемным периодом в истории оказался переходный период в культуре от доиндустриального к индустриальному обществу. Он связан с интенсивными процессами урбанизации и с возникновением массового реципиента уже в XIX веке, но в особенности на рубеже XIX-XX веков. Это все процессы, которые можно было бы рассматривать в контексте той фазы в истории больших культур, которую О. Шпенглер называет фазой цивилизации, а Л. Гумилев – фазой надлома. Вообще, в данном случае нам были бы полезны предложенные Л. Гумилевым фазы в истории этноса (инкубационная, фаза роста, фаза акматическая, фаза обскурации, мемориальная фаза, фаза надлома).

Наконец, четвертый, последний аспект рассмотрения, необходимый для углубленного выявления проявлений эмоциональной жизни, связан со сравнительным анализом разных, опережающих или запаздывающих

в своем развитии культур. Процессы, фиксируемые в опережающих культурах, позволяют угадывать в культурах, запаздывающих в своем развитии, те же процессы, что человечеству уже знакомы. Но дело не только в сопоставлении опережающих и запаздывающих культур, но и в фазах восхождения и вырождения одной и той же культуры. Этот вопрос затрагивал во «Введении в философию мифологии» Ф. Шеллинг. Так, касаясь разных ступеней развития человеческого рода, он говорит о его восхождении к высшим ступеням развития, но также и о его возможности опуститься «ниже стоящих форм и образований благодаря постепенному вырождению и упрощению». Вот его суждение: «Однако такое нисхождение (мы открыто это признаем) всегда несет в себе для нас оттенок грусти и уныния, и именно восходящая последовательность есть наиболее приемлемая и естественная для нашего разума; и если мы оглянемся назад, на ход ранних, еще дочеловеческих развитий, тот мы не сможем найти исключений из того общего закона, что творение продвигается поступенно от более материального к духовному, или, как еще принято говорить, от менее совершенного к более совершенному; ибо не будет исключением и противоречием, если творческая деятельность в первых звеньях более высокой системы по отношению к последним предшествующей, кажется, делает шаг назад, если она от комбинаций, посредством коих возникло нечто лишь по видимости совершенное, вновь возвращается к простому» (Шеллинг, 2013, с. 398).

Тот феномен неясности и неопределенности, который нередко обращает на себя внимание в сознании современного человека, может быть устранен с помощью знакомства с историей тех культур, которые, может быть, уже не существуют, поскольку прошли все циклы в своем становлении, но которые проходили все этапы, с которыми сталкивается сегодня и современный мир. Так, мы приводим в своей работе источники, позволяющие сопоставить историю европейского мира с теми этапами, которые можно фиксировать в античности. То, что недостаточно осмыслено в современности, может быть идентифицировано и верно оценено с помощью сопоставления с аналогичным периодом в истории других культур. Это касается и эмоциональной жизни людей, и, естественно, ее проявления в искусстве. Очевидно, что существует необходимость эмоции, проявляющиеся и в жизни, и в искусстве, рассматривать не только в социологическом и психологическом аспекте, но на уровне физиологии и биологии. Однако следует при этом отметить, что биологический аспект рассмотрения в искусствознании часто не учитывается и не исследуется. Так, филолог А. Зорин (2016) как один из первых исследователей, обративших в последнее время внимание на развертывание в гуманитарных науках эмоционального поворота, в одном из своих интервью отмечал, что изучение эмоций как бурно развивающаяся сфера началось лишь в последние 30-40 лет. В связи с этим он говорит о возникшем в гуманитарной науке эмоциональном повороте. Появляющиеся исследования ставят акцент на таких эмоциях, как страх, радость, грусть, злость, удивление, отвращение, презрение.

Однако это не совсем так. Интерес к эмоциям начал проявляться еще на рубеже XIX-XX веков. Как это можно объяснить? Только ли тем, что остальные гуманитарные науки или еще не появились, или к исследованию этого аспекта еще не были готовы? Объяснить это можно отчасти первой реакцией на то, что на научном уровне было сформулировано О. Шпенглером, а именно на то, что, оказывается, великие культуры возникают, проходят циклы в своей истории и исчезают. Такая логика существования культур соотносима с биографией человека. О. Шпенглер своими заключениями европейский мир «напугал», сопоставив фазу, на которой этот мир пребывал на рубеже XIX-XX веков, с финальной фазой в истории античного мира. Между поздней античностью и Европой рубежа XIX-XX веков возникло множество параллелей. Доказывая конечность существования великих культур, О. Шпенглер, конечно, тоже злоупотреблял биологией. Поэтому все, кто пытался осмыслить историю с этой точки зрения, тоже исходили из биологии. В том числе и автор нашумевшего в свое время сочинения «Вырождение» М. Нордау, в котором он, упреждая даже позднее появившиеся идеи О. Шпенглера, доказывал, что Европу поразила эпидемия вырождения.

М. Нордау – второстепенный и к сегодняшнему дню уже забытый писатель. Но есть и более выдающиеся мыслители, которые свою эпоху диагностируют подобным же образом. Например, Ф. Ницше. Так, Ницше иллюстрировал психологию декаданта, понимая ее как вырождение, на примере музыки Р. Вагнера, которого он в начале своей творческой биографии боготворил, даже посвящал ему свои сочинения, а потом начал в нем разочаровываться и фиксировать в нем то, что обозначают словом «истерия». «Я устанавливаю прежде всего такую точку зрения: искусство Вагнера большое. Проблемы, выносимые им на сцену, – сплошь проблемы истеричных, – конвульсивное в его аффектах, его чрезмерно раздраженная чувствительность, его вкус, требующий все более острых приправ, его непостоянство, переряжаемое им в принципы, не в малой степени выбор его героев и героинь, если посмотреть на них как на физиологические типы (галерея больных!): все это представляет картину болезни, не оставляющую никакого сомнения. *Wagner estnevrose*. Ничто, быть может, не известно нынче так хорошо, ничто, во всяком случае, не изучено так хорошо, как протеевский характер вырождения, переряжающийся здесь в искусство и в художника. Наши врачи и физиологи имеют в Вагнере интереснейший казус, по крайней мере очень полный. Именно потому, что ничто не является более современным, чем это общее недомогание, эта поздность и чрезмерная раздражимость нервной машины, Вагнер – современный художник *par excellence*, Калиостро современности. К его искусству самым соблазнительным образом примешано то, что теперь всем нужнее всего, – три великих возбудителя истощенных, зверское, искусственное и невинное (идиотское)» (Ницше, 1990, с. 534).

Конечно, О. Шпенглера за то, что он биологизирует процессы, развертывающиеся в разных культурах, критикуют уже больше века. Но это не означает, что он изложил ложные и несостоятельные с точки зрения современной науки выводы. Ведь Шпенглер первым показал, что помимо политических, социологических и экономических уровней в каждой большой культуре бытие развертывается в соответствии с двумя нормами. Одна из этих норм задается биологией, другая культурой. Если между ними возникает конфликт, то это может обернуться катастрофой. Это позднее подтвердит, вспоминая О. Шпенглера, К. Лоренц. «Например,

представляется вероятным, что регулярно повторяющаяся гибель высоких культур, – пишет он, – является следствием расхождения между скоростями развития филогенетически запрограммированных норм поведения и норм, определяемых традицией (первым это осознал Освальд Шпенглер). Культурное развитие человека обгоняет его “природу”, и в результате дух может стать, по выражению Людвиг Клагеса, противником души» (Лоренц, 2008, с. 515). А что в связи с этим можно сказать о времени, когда культурное развитие еще больше ускоряется с помощью технологий, т. е. о нашем времени?

В этом контексте оказывается актуальной и проблема эмоциональной жизни, зависимой от каждой фазы в истории великих культур. Ведь тезис о начавшемся вырождении применительно к европейскому миру иллюстрировала именно изменяющаяся эмоциональная жизнь. Во-первых, формы выражения эмоциональной жизни зависимы от городского образа жизни. Они даже зависимы от типа города. Например, театроведы нередко сопоставляли театральную публику Петербурга и Москвы и фиксировали расхождения в формах проявления чувствительности, о чем мы еще скажем. Во-вторых, форма выражения эмоций зависит от типа религии и в том числе от каждой фазы в истории религии. Тот временной период, который мы затрагиваем в данной статье, связан с начавшимся кризисом религии, а точнее, с переходным периодом. Так, позднее изменения в эмоциональной жизни европейского мира будут ставить в зависимость от кризиса религии, которая постепенно переставала быть определяющим институтом, организующим эмоциональную жизнь людей. Конечно, изменениям в формах выражения эмоций способствовала не только быстро меняющаяся в XIX веке городская жизнь, но и начавшийся в этот период кризис религии. Ведь эмоциональная жизнь, особенно в массовых формах в доиндустриальных обществах, получала выражение не только в формах искусства, но и в религии. Но религиозные формы в поздней истории разрушались вместе с нарастанием атеизма. Поэтому не случайно Э. Каннети обсуждает вопрос о выходе коллективных эмоций за пределы религии, когда эмоциональная жизнь стала распространяться в большей степени в биологических формах.

С рубежа XVIII-XIX веков Э. Каннети вообще фиксирует радикальные изменения в выражении эмоциональной жизни, что начала проявляться в революциях и войнах XX века. Эту форму выражения он называет «современной». С его точки зрения, она начинает себя утверждать с Французской революции. «Может быть потому, что масса основательно очистилась от содержания традиционной религии, – пишет он, – нам стало легче наблюдать ее в чистом виде, если угодно, биологически чистом виде, без тех трансцендентных смыслов и целей, которые раньше она позволяла в себя влить» (Каннети, 1997, с. 26). О чем свидетельствует данное высказывание? О том, что в ситуации разрушения традиционных социальных структур и культурных норм биологическое начало в поведении человека обретает большую свободу. И хотя оно все же целиком не определяет это поведение, но заметно его способно трансформировать.

Церковь тоже во многом определяла формы выражения эмоциональной жизни. Это проявилось в истории театра, который то жестко контролировался церковью, то получал некоторую свободу. Именно с религией связан и праздничный календарь, а праздник – это мощное средство единения и, следовательно, коллективного возбуждения. Но раз возбуждение, то и эмоции в массовых формах. С этим эмоциональным возбуждением связана и рецепция революции, тоже воспринимаемой как праздник, – мощное средство коллективного возбуждения. Спровоцированное в ходе революции эмоциональное возбуждение можно продлевать, в том числе с помощью художественных средств. В этом отношении любопытно осмыслить опыт массовых праздников на площадях после революции, специально организуемых властью с целью продления и изживания массового возбуждения, когда собственно революционные акции уже закончились. Однако такое возбуждение не может быть длительным. Рано или поздно оно спадает. Например, характерное для первой фазы революции, которая тоже воспринимается праздником, эмоциональное состояние сменяется пассивностью, подавленностью и безразличием. Характеризуя следующую фазу революции, П. Сорокин, между прочим, пишет: «Общество становится совершенно “безвольным” и “бесхарактерным”. Оно делается неспособным к какому бы то ни было активному усилию. С ним можно делать, что угодно. На этой-то полной волевой вялости и расцветают пышно роскошные цветы красной или белой диктатуры и тирании» (2015, с. 389). Знакомое явление, имеющее прямое отношение к эмоциям.

Наконец, в-третьих, формы проявления эмоций зависят не только от городского образа жизни, не только от типа религии, но от культуры. Точнее, от типа культуры. И это обстоятельство следует признать определяющим. Так, автор статьи «Человек между биологией и культурой» Р. Смит (2003) заканчивает развивать свои идеи таким выводом: «Даже если у человека есть какие-то биологические константы, все равно в каждом отдельном случае мы имеем дело с конкретными людьми, чья природа получает выражение только через определенные культурные формы». С этим выводом можно было бы согласиться, но только с одной поправкой. Когда мы имеем дело в истории культуры с радикальным переходным периодом, иерархия между социальным, биологическим и культурным трансформируется, и заметно. Следовательно, логика во вспышках и спадах эмоционального возбуждения способна прояснить смысл куда более серьезных процессов, чем это может показаться. Кстати, в этом отношении, например, в ситуации ослабления религии искусство, и в особенности театр, на историю рецепции которого мы будем опираться, становится конкурентом в удовлетворении потребности в возбуждении. Чем слабее религия, тем более значимым оказывается, подхватывая те функции, которые до этого закреплялись за религией, театр. Не случайно именно в это время печать конкуренции проявляется даже в строительстве театров с огромной вместимостью. Режиссеры пытаются равняться на вместимость античных театров. XIX век ознаменовывается строительством новых театров. Они были рассчитаны на несколько тысяч человек, что их отличает от театральных залов XVIII века (Сеннет, 2002). Так мы входим в иное время, которое будет напоминать то, что когда-то имело место в античном мире.

Заключение

Таким образом, заключая данную часть исследования, сформулируем кратко основные тезисы, которые мы будем излагать в последующих частях.

Во-первых, выражение эмоций в сфере искусства, как свидетельствует история искусства, организуется с помощью универсальных художественных стилей (готика, классицизм, барокко и т. д.) и не представляет независимую сферу. Поэтому истории эмоции, в том числе художественные, самостоятельно не исследовались.

Во-вторых, история искусства как субдисциплина искусствознания длительное время развивалась как научная область, изолированная от других социальных и гуманитарных наук. Некоторых наук в момент становления истории науки об искусстве еще вообще не существовало. Общие теоретические положения искусствознание заимствовало только в эстетике.

В-третьих, на происходящие в поздней истории изменения в эмоциональной сфере, как и вообще в искусстве, существенное воздействие оказал процесс возникновения и становления индустриального или массового общества. В сжатые сроки он радикально изменяет отношения искусства с реципиентом. Происходит столкновение публики, усвоившей языка искусства и владеющей культурой восприятия, и массы, включающейся в сферу искусства, но не успевающей сформировать навыки восприятия искусства.

В-четвертых, в свою очередь, художественные и рецептивные трансформации оказались в прямой зависимости от происходящих сдвигов на уровне культуры в целом, в которой продолжали разрушаться ценности того, что П. Сорокин назвал культурой идеационального типа, и усилились под воздействием увеличения числа публики вспышки культуры чувственного типа.

В-пятых, новая социальная реальность, т. е. реальность массового общества, разрушала используемый историками искусства традиционный принцип исследования эмоций, формы проявления которых задавались и универсальными художественными стилями, и фазами в истории функционирования культуры в целом.

В-шестых, следствием этих сдвигов явилось то, что выражение эмоций стало выходить за пределы универсальных художественных стилей и обретало самостоятельность и ценность. Регулятивным средством выражения эмоций от искусства и религии все больше оказывается само массовое сознание. По этой же причине распадаются и сами универсальные художественные стили.

В-седьмых, это обстоятельство приводит к тому, что в массовом обществе формы проявления эмоций становятся преимущественно коллективными, а не индивидуальными. На первый план художественной жизни стали выходить виды искусства, способствующие выражению коллективных эмоций и объединению публики (зрелища, театр, цирк, эстрада, кино и т. д.). Однако выражение коллективных эмоций стало происходить в коллективных формах даже и без сосредоточения публики в едином пространстве. Таковы последствия функционирования массовых обществ.

В-восьмых, нарушение преемственности в процессах рецепции искусства как следствие введения в эту сферу массы привело к вторжению в коммуникативные и рецептивные процессы, определяемые ранее художественными и культурными факторами, биологической стихии. В переходных эпохах стали заметны не прогрессивные, а регрессивные процессы. Формы выражения эмоций оказывались менее социальными и культурными и более биологическими.

В-девятых, чтобы избежать вульгаризации осмысления начавшихся в индустриальных обществах процессов, необходимо прибегнуть не к заданному Новым временем линейному, а к циклическому пониманию принципа развертывания исторического времени. Здесь важен сопоставительный анализ тех типов культуры, которые давно перестали существовать, и современной культуры, например европейской и российской культуры на рубеже XIX–XX веков. Так, мы предпримем сопоставление декаданса, имевшего место в эллинистическом периоде античности, и европейского декаданса этого времени, как и форм выражения эмоциональной жизни на аналогичных фазах и в функционировании этих сопоставляемых типов культуры.

В-десятых, если продолжать углубляться в причины трансформации в выражении эмоций и в выявлении времени такой трансформации, когда выражение эмоций начинает выходить за пределы универсальных художественных стилей, то исходной точкой для новых процессов является романтизм как последний универсальный стиль, внутри которого уже появляются те матрицы организации эмоций, которые будут характерными для рецепции искусства в массовых обществах.

Источники | References

1. Бахман-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
2. Бердяев Н. Евразийцы // Трубецкой Н. Наследие Чингисхана. М.: Эксмо, 2007.
3. Винкельман И. История искусства древности. М.: ОГИЗ. ИЗОГИЗ, 1933.
4. Зорин А. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
5. Каннети Э. Масса и власть. М.: Ad Marginem, 1997.
6. Лоренц К. Так называемое зло. М.: Культурная революция, 2008.

7. Лосев А. История античной эстетики. Ранний эллинизм. Харьков – М.: Фолио; АСТ, 2000.
8. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2.
9. Плампер Я. История эмоций. М.: Новое литературное обозрение, 2024.
10. Российская империя чувств: подходы к культурной истории эмоций / под ред. Я. Плампера, Ш. Шахадат, М. Эли. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
11. Сеннет Р. Падение публичного человека. М.: Логос, 2002.
12. Смит Р. Человек между биологией и культурой. 2003. <https://ethology.ru/library/?id=38>
13. Сорокин П. Листки из русского дневника. Социология революции. Сыктывкар: ООО «Анбур», 2015.
14. Февр Л. Бои за историю. М.: Наука, 1991.
15. Шеллинг Ф. Философия мифологии: в 2 т. СПб.: Издательский дом С.-Петербургского университета, 2013.
Т. 1. Введение в философию мифологии.

Информация об авторах | Author information

RU**Хренов Николай Андреевич¹**, д. филос. н., проф.¹ Государственный институт искусствознания, г. Москва**EN****Nikolai Andreevich Khrenov¹**, Dr¹ State Institute for Art Studies, Moscow¹ nihrenov@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 02.09.2024; опубликовано online (published online): 24.09.2024.

Ключевые слова (keywords): эмоция как ценность; художественные стили; история искусства; история эмоций; К. Лоренц; О. Шпенглер; М. Нордау; Л. Февр; Я. Плампер; emotion as a value; artistic styles; art history; history of emotions; K. Lorenz; O. Spengler; M. Nordau; L. Febvre; J. Plamper.