

МАЯТНИК ЧИЖЕВСКОГО, ИЛИ КАК ИСТОРИЯ УБИВАЕТ ГЕНИЕВ. ДОБАВЛЕНИЯ К ТЕОРИИ ПРОГРЕССИВНОГО ЦИКЛИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА Ф. И. ШМИТА

УДК: 72.01
ББК: 85.110

Власов Виктор Георгиевич

доктор искусствоведения, профессор,
Санкт-Петербургский государственный университет,
г. Санкт-Петербург, Россия, e-mail: natlukina@list.ru

Аннотация

В статье рассматривается оригинальная концепция всеобщей истории искусства русского ученого Федора Ивановича Шмита (1877–1937). Несмотря на скептическое отношение многих исследователей к идее цикличности, эта теория все еще занимает достойное место в отечественном искусствознании. Автор дополняет ее датами кризисов, провалов и гибели выдающихся художников. Эти трагические события складываются в картину не менее важную, чем картина рождения шедевров, и существенно дополняет концепцию прогрессивного циклического развития искусства.

Ключевые слова

аритмология, история искусств, кластерный анализ, синхронный подход, Федор Иванович Шмит (1877–1937)

Фома Аквинский был убежден, что сложность и целесообразность устройства мира более всего свидетельствует о красоте замысла Творца. Однако доказать этот тезис можно лишь методами схоластики. У нас нет инструментов и возможностей для эксперимента. Г. В. Ф. Гегель изобрел спекулятивную логику бесконечного, в которой рассматриваются не отдельные понятия, а мышление как целое. Однако конечная цель природных и интеллектуальных процессов, в частности историко-художественного процесса, по-прежнему не ясна. Мы можем наблюдать лишь отдельные стадии развития на относительно небольшом участке исторического времени, не подозревая ни о побудительных причинах, ни о конечности или бесконечности этого процесса. Мы даже не имеем полной возможности отделить объект изучения от собственных предпочтений. Проецируя вкусовые оценки и умозрительные гипотезы на наблюдаемые факты, мы создаем различные концепции. Лишь гениальный художник в редкие мгновения творческого озарения способен прозревать замысел Творца. Такова реальность искусства и искусствознания.

В истории классического «всеобщего знания об искусстве» (Allgemeine Kunstwissenschaft) происходил постепенный переход от линейно-одномерного понимания развития искусства к более сложному, многомерному, в котором схожие, но не тождественные, явления существуют как бы в параллельных мирах. В такой сложной картине мира снова вспоминается Св. Фома Аквинат, который считал, что время движется в обоих направлениях: от Сотворения мира к его концу, и от конца к началу.

В стремлении преодолеть схематичность периодизации возникло два основных подхода к истории искусства. Первый, традиционный, именуется диахронным (гр. dia – «через», chronos – «время»). Он предполагает изучение памятников в строгой хронологической последовательности, «через время». Другой подход называется синхронным (гр. syn – «вместе», chronos – «время»). С помощью синхронного метода сравнивают состояния и процессы, происходящие одновременно в разных местах либо разновремененно на схожих этапах развития. Аналогичную пару понятий можно обозначить как континуальный и дискретный подходы к изучению истории искусства, т. е. с

позиций непрерывности, демонстрирующей преемственность, или прерывности, утверждающей принцип самоценности искусства каждой эпохи.

Линейный принцип построения истории искусства вдоль шкалы времени по кульминационным точкам – от шедевров одной эпохи к шедеврам другой – более распространен и удобен, однако малопригоден для понимания механизмов «стыковки» эпох, воскрешения, трансляции и изменений в содержании художественных форм. Линейный принцип не только отстранен от анализа причин и факторов, «ответственных» за историко-художественную динамику, но и оказывается препятствием на пути понимания переходных периодов в истории художественной культуры. При подобном подходе мы неизбежно абстрагируем понимание историко-художественно процесса от широкого культурологического контекста.

Эпохам Древнего мира и Средневековья присуще собственное понимание исторического времени и пространства, весьма отличных от мировоззрений Нового и Новейшего времени. Особенная хронология складывалась в странах Востока: Ближней, Средней и Центральной Азии, а также древней Америки, Африки, Океании, Индии, Китая, Японии. Это важнейшее обстоятельство стало причиной вынужденного европоцентризма академической истории искусства. Народное искусство, без знания которого невозможно правильное понимание истоков художественного творчества, вообще существует «вне исторического времени».

И. И. Винкельман в «Истории искусства древности» (1764) первым попытался отделить историю искусства от истории вообще, расположив в хронологическом порядке известные к тому времени произведения античной скульптуры. Но, создав прецедент, он поставил под сомнение существование самой науки об искусстве. Пытаясь возвыситься над потоком времени, он создал тенденциозную умозрительную концепцию – образ идеализированного классического искусства, весьма отличного от того, что было на самом деле.

При изучении отдельных произведений историк пользуется документами, которые сами возникли под воздействием этих произведений. Возникает порочный круг: общее можно понять только исходя из анализа отдельных памятников, а памятники, отбор которых преднамерен и произволен, оценить в свете задуманной исторической концепции. Таким образом, субъективная картина выдается за исторический факт.

Коварность диахронного подхода заключается в том числе и в том, что даже если представить удовлетворительное объяснение границ рассматриваемого материала, это не даст нам полной научной картины, поскольку не все произведения сохранились, а те, что мы имеем, как правило, находятся в неудовлетворительном состоянии, несут следы позднейших переделок и «поновлений». Избирательность изучения тех или иных объектов (нам кажется, что мы выбираем лучшие, самые значительные) составляет суть классической истории искусства. Между тем, бывает так, что произведения, которые мы ныне считаем великими или, как минимум, характерными, в прошлом оставались незамеченными. А другие, теперь забытые, восхвалялись.

Итальянский философ и историк культуры Э. Гарэн отмечал, что в эпоху Возрождения в Италии создавали огромное количество картин и статуй, в основном архаичных и посредственных произведений. Не говоря уже о том, что более всего ценили росписи кассоне (сундуков), барабанов, изготовление костюмов, украшений, оружия, знамен и конской сбруи [1]. По причине консервативности вкусов и отсталости мышления именно архаичные, готические произведения были востребованы более других. Творения Донателло, Мазаччо, Микелоццо, Леонардо да Винчи, как правило, не находили признания. Отвергнутые и заброшенные, они разрушались и погибали. Исключение составляет разве что творчество «божественного Рафаэля». Как известно, Леонардо да Винчи не закончил ни одной живописной картины, чем вызывал возмущение и отторжение заказчиков, а великого Микеланджело всю жизнь преследовали интриги и неудачи. Ныне мы изучаем и восторгаемся именно отвергнутыми в свое время произведениями и считаем их великими. Так какую же историю искусства мы изучаем – действительную или мнимую? Кроме того, история искусства – это не только история

достижений и великих событий, но также история неудач и подделок, великих утрат, крушения надежд и длительных застойных периодов.

Различение в истории отдельных эпох, фаз, периодов развития субъективно и основывается на личном опыте осмысления пространства и времени. По мнению Э. Панофского, «не следует пытаться подводить эти изменения под общий знаменатель... Периоды – всего лишь явные изменения, а не действительные отрезки времени». Поскольку всеобщая история «есть результат целенаправленного выбора фактов, расположенных в определенной хронологической последовательности и призванных проиллюстрировать мысль автора, то разным людям трудно договориться о том, где заканчивается один период истории и где начинается следующий. А поскольку время есть функция пространства, хронология искусства имеет смысл лишь в отношении к конкретному месту. В других местах, где события наполнены иным содержанием, историческое время протекает иначе» [2]. «Сегодня описания истории искусства в понятиях исторического прогресса, – отмечал Э. Гомбрих в 1987 г., – крайне редки. Мы видим, что подъемы искусства сопровождаются падением. Каждый первокурсник, изучающий искусство, знает, что Микеланджело не лучше, чем Джотто... Всякая схема является упрощением и приводит в тупик исторические исследования» [3].

По поводу традиционной истории искусства А. Тойнби язвительно писал: «Историки с некоторых пор стали тратить большую часть своих усилий на сбор сырого материала... публикацию его в виде антологий или частных заметок для периодических изданий». Эта работа, по мнению английского историка, представляет собой «памятники человеческому трудолюбию», «фактографичности и организационной мощи»... «Они займут свое место наряду с изумительными тоннелями, мостами и плотинами, лайнерами, крейсерами и небоскребами, а их создателей будут вспоминать в ряду известных инженеров» [4].

Уникальный опыт применения синхронного метода изучения искусства продемонстрировал знаменитый французский архитектор, реставратор и исследователь средневековой культуры Э. Виолле-ле-Дюк. После проведения в Париже в 1878 г. Всемирной выставки Виолле-ле-Дюк предложил французскому правительству устроить в опустевших выставочных залах дворца Трокадеро экспозицию «Музея сравнительной скульптуры». Музей создавали с 1879 г., после смерти архитектора, и открыли для публики в 1882 г.

Оригинальность экспозиции заключалась в том, что произведения скульптуры располагались не в хронологической последовательности, а синхронически. Согласно проекту «Сопоставительной экспозиции» в одном зале находились гипсовые слепки с архаических статуй Древнего Египта, Греции и Франции X–XII вв. Классическая скульптура эпохи Перикла в Афинах соседствовала с шедеврами высокой готики Франции XIII–XIV вв. Далее произведения искусства эллинизма сравнивались с образцами западноевропейского стиля барокко.

Музей сравнительной скульптуры просуществовал недолго – не все смогли оценить оригинальность замысла. Парижская Всемирная выставка 1937 г. послужила поводом для того, чтобы ликвидировать Дворец Трокадеро. На его месте возвели Дворец Шайо, который полукругом охватил сады Трокадеро с водными каскадами, спускающимися к Сене. Левое крыло дворца ныне занимает Музей национальных памятников Франции, однако его экспозиция, в которой находятся шедевры французского средневекового искусства, не соответствует идеям Виолле-ле-Дюка.

Ныне необходимо признать, что рассуждения о том, будто искусство, отражая действительность, формирует «художественную картину мира», – не более чем культурологическая абстракция. Одной-единственной картины мира в каждую историческую эпоху не бывает, как и четких границ между эпохами и стилями. К примеру, расхожее определение «семнадцатый век – эпоха барокко», не отражая весь спектр художественных идей того времени, существенно искажает историю. Ведь в то время даже в Италии, на родине стиля барокко, работали одновременно два выдающихся французских живописца: Клод Лоррен (1600–1682) и Николас Пуссен (1594–1665). Их творчество сформировалось на итальянской земле, но является

ярчайшим выражением классицизма. В те же годы творили и мастера барокко: архитекторы Джан Лоренцо Бернини (1598–1680), Франческо Борромини (1599–1667), живописец Питер Пауль Рубенс (1577–1640). Творчество их современников: Рембрандта (1606–1669), Караваджо (1571–1610), Веласкеса (1599–1660), – относят к так называемым внестилевым явлениям, а в области эстетической теории семнадцатый век вошел в историю «Спором о древних и новых» (приверженцев классицизма и барокко). Выражение «художник – сын своей эпохи» также не более чем красивая метафора. Каждый мастер находится в собственном времени, и чем он талантливее, прозорливее, тем дальше находится от той эпохи, в которой живут его современники.

Возникает так называемая хронотопическая загадка: почему в определенное время и в данном месте появляются именно такие, а не иные произведения искусства? Условное определение эпох и периодов в истории искусства даже в диахронной системе как минимум должно дополняться указаниями конкретной территории и обозначениями характерных тенденций развития содержания, наполняемости исторического времени уникальными для данного места событиями, представлениями, настроениями людей. Иначе все искусствоведческие категории лишаются смысла. Этот вывод доказывает необходимость использования категории, совмещающей особенные характеристики места и времени создания произведений искусства.

В библеистике известен хронотопический метод (от гр. *chronos* – «время» и *topos* – «место») трактовки истории соотношением ветхозаветных пророчеств и новозаветных текстов – так называемые «параллельные места». Идея хронотопа применительно к новой филологии заимствована М. М. Бахтиным из лекций физиолога А. А. Ухтомского в 1925 г. Она соотносится с «Пролегоменами» М. Хайдеггера, философской пропедевтикой новейшего времени. Ухтомский ссылался на труды Эйнштейна, упоминая «спайку пространства и времени» в геометрии Г. Минковского. В определении Бахтина хронотоп – это «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений» [5]. Всякий художественный образ «хронотопичен», поскольку в различных исторических условиях для его создания и восприятия доступны только свойственные данному месту и времени художественные формы. Конкретизируя место и время создания художественных произведений, мы можем «нарисовать» более сложную картину развития художественных направлений, течений, стилей и школ.

Русский религиозный философ, математик и теоретик искусства П. А. Флоренский разрабатывал аритмологию, учение о «непрерывных математических функциях». В широком смысле слова аритмология – теория прерывности, пронизывающей все мировое творение; отчасти она ассоциируется с апориями Зенона. Аритмологию противопоставляют аналитике – концепции непрерывных функций и мирозерцания, основанного на идее непрерывности пространства и времени. Аналитика связана с принципом детерминизма, с теорией эволюции в природе и прогресса в обществе без участия Творца. Аритмология указывает на принципиальную несвязанность явлений действительности и возводит их происхождение к Создателю. В социальной сфере аналитическая философия обращается к непрерывности эволюции, а аритмология – к периодическим катастрофам, переворотам и ритмической смене типов культур [6]. Следовательно, логично признать, что искусство, если и развивается, то не от шедевра к шедевру, а, скорее, неудачами, провалами. То, что не удалось сделать в одну эпоху, может послужить основанием творения в следующую. Таким образом, оставалось найти обобщающую аритмологическую концепцию закономерностей взлетов и провалов в истории искусства.

Такая концепция была найдена и называется «теорией прогрессивного циклического развития искусства». Ее предистория относится к началу XX в. В 1920-х гг. в Париже на семинарах в Коллеж де Франс, руководимых А. Бергсоном, занимались в будущем известный французский католический философ Э. Леруа и русский геохимик, естествоиспытатель В. И. Вернадский. В интуитивистской философии Бергсона для обозначения свободно

развивающегося «универсума» использовался термин «веление жизни», или «жизненный порыв» (франц. *élan vital*). Этот термин близок понятию «художественной воли» (нем. *Kunstwollen*) А. Ригля.

Вероятно, именно из этого семинара Леруа и Вернадский вынесли термин «ноосфера» (от гр. *noos, nous* – «разум, мысль») для обозначения области духовной, мыслимой Вселенной. Однако Вернадский придал этому термину новое содержание, соотносимое с традициями русской религиозной философии. Ноосфера – это живое вещество, рассеянное во Вселенной, это Абсолютное добро, дающее всходы на планетах, где существуют подходящие условия. Ноосфера порождает физические, химические, геологические и биологические процессы, это сама жизнь – Бог, объемлющий все.

В. И. Вернадский также писал о том, что первая материальная Вселенная превращается во вторую, разумную, а затем – в третью, духовную, в которой осуществляются все добрые помыслы людей, зло исчезает и Бог растворяется в мире. Ноосфера, считал Вернадский, существовала в космосе и до появления человека на Земле. Духовно эволюционируя, человек начинает «считывать информацию» из космоса, а в будущем люди будут получать энергию непосредственно от Солнца. Человеку уже не нужно будет восполнять свои силы, поедая другие существа. Биосфера окончательно преобразуется в ноосферу [7]. Идеи Вернадского во Франции развивал французский католический философ П. Тейяр де Шарден.

Следующий шаг в создании космологической теории развития культуры сделал Л. Н. Гумилев. Согласно его теории, происхождение и развитие этносов – этногенез – представляет собой естественный, природный процесс, такой же необратимый, как и все процессы в биосфере Земли [8]. Однако он зависит от пассионарных (энергетических) толчков – флуктуаций биохимической энергии живого вещества. Причины явления еще недостаточно ясны. По законам термодинамической системы вспышка этой энергии происходит в том или ином регионе планеты – она порождает движение, конкретный характер и особенности протекания которого зависят от внешних факторов: географии, климата, экономических условий.

Флуктуация космической энергии сначала расширяет ареал своего действия, потом постепенно затухает, теряя силу и сливаясь с окружающей средой в подвижном равновесии. Носителями этой энергии являются «пассионарии», такие как Александр Македонский, Юлий Цезарь или Наполеон Бонапарт. Энергия пассионарных движений материализуется в памятниках культуры: техники, искусства, научных открытиях. В отличие от природных феноменов, созданные людьми предметы не могут самовоспроизводиться, двигаться и приспосабливаться к окружающей среде. Они могут только сохраняться или уничтожаться. Поэтому их место и время появления на географической карте (хронотоп) отражает характер «пассионарных толчков» и во многом объясняет возникновение и расположение основных центров культуры.

Автором оригинальной культурологической теории, в парадоксальном духе сочетающей элементы естественнонаучного и мистически-религиозного мышления, был Александр Леонидович Чижевский (1897–1964). Чижевский – математик, живописец и поэт, помощник и издатель трудов выдающегося ученого, основоположника космонавтики К. Э. Циолковского. В 1924 г. Чижевский опубликовал книгу «Физические факторы исторического процесса»; в ней он писал о том, что под воздействием космической энергии – периодических всплесков солнечной активности – на Земле возникают «всплески» творческой активности человечества. Колебания исторического процесса, по убеждению Чижевского, в целом отражают колебания космической энергии. За свою космобиологическую теорию, не совпадающую с материалистическими положениями марксистской науки, Чижевский был арестован и провел в лагере шестнадцать лет (1942–1958).

В истории отечественной культурологии известен однофамилец калужского мыслителя – Дмитрий Иванович Чижевский (1894–1977). Украинский филолог, лингвист, славист, учился в Санкт-Петербургском и Киевском университетах. С 1921 г. работал в эмиграции в Польше, затем



Рис.1. Маятник Чижевского. Авт.-сост. В.Г. Власов. 2008

в Германии. С 1924 г. Чижевский в Праге, с 1926 г. – профессор Украинского педагогического института им. М. П. Драгоманова, участник Пражского лингвистического кружка. Чижевский преподавал во многих европейских университетах, включая Гейдельбергский, Марбургский, в 1949–1956 гг. работал в Гарварде (Массачусетс, США).

Д. И. Чижевский предложил схему чередования противоположных типов культуры, впоследствии получившую наименование «маятник Чижевского». Согласно этой схеме, выделяются традиционные пары понятий: Ренессанс и барокко, классицизм и романтизм, реализм и модернизм (рис. 1).

Каждый первый член этих пар ориентирован на «содержание», второй – на «форму». При этом очевидно, что дистанция между парами увеличивается. Ренессанс и барокко различны, но между ними существует тесное взаимодействие и множество переходных форм. Классицизм и романтизм в истории европейской культуры означают два почти непримиримых полюса мировоззрения, а между реализмом и модернизмом лежит настоящая пропасть. Отсюда сравнение с маятником. Традиционность пар понятий соотносит схему Чижевского с классическим искусствоведением Буркхардта и Вёльфлина; амплитуды «маятника» – с идеями «космической флуктуации».

Наиболее полный вариант «теории прогрессивного циклического развития искусства» сумел осуществить выдающийся русский ученый Фёдор Иванович Шмит (1877–1937). Он родился в Петербурге в немецкой семье, окончил в 1899 г. историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета. Изучал античное и византийское искусство. С 1908 г. работал ученым секретарем Русского археологического института в Константинополе.

С 1923 г. Ф. И. Шмит выполнял обязанности директора Государственного института («Зубовского») истории искусств в Ленинграде. Дабы избежать подозрений в «космополитизме» из-за общей направленности деятельности института, Ф. И. Шмит изменил немецкое окончание собственной фамилии (вместо «дт» стал писать «т»), но это не помогло. В 1930 г. Шмит был снят с должности по обвинению в «антинаучном буржуазном формализме». В 1933 г. его арестовали и сослали в г. Акмолинск (Казахстан); в 1937 г. без суда и следствия расстреляли. Рукопись, озаглавленную «Теория прогрессивного циклического развития искусства», начатую в 1915 г., Шмит заканчивал в лагере на нарах [9].

В своей теории Шмит исходил из основных положений, высказанных Я. Буркхардтом и Г. Вёльфлином, о периодической повторяемости основных фаз развития художественных стилей, прежде всего в архитектуре: от тектонических к атектоническим, от замкнутых форм к пространственным, от статичных к динамичным... В то же время в этой непрерывной эволюции

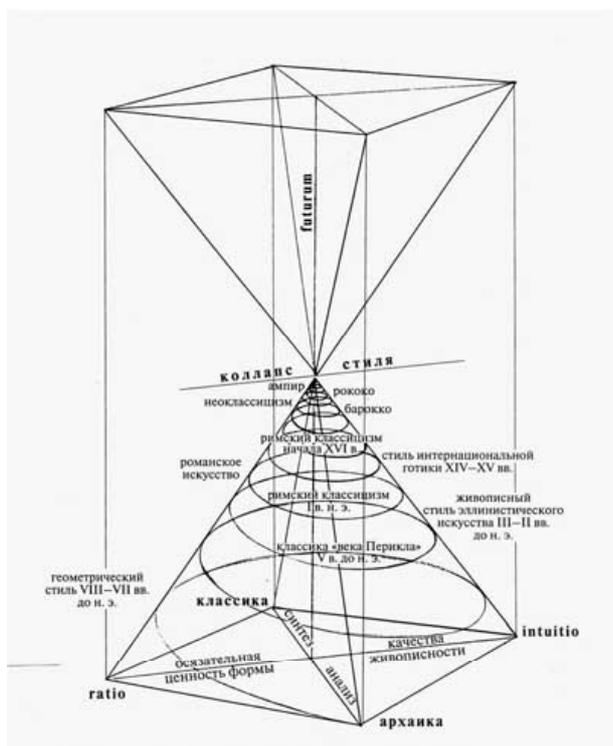


Рис. 2. Общая модель прогрессивного циклического развития искусства. Авт.-сост. В.Г. Власов. 2008

«единичным» и от «объективных стилей» к «субъективным», т. е. путем, противоположным научному познанию мира. Шмит утверждал, что развитие каждого цикла инициируется формированием какого-либо одного элемента, который должен получить в течение этого цикла полное воплощение, после чего цикл «взрывается», потому что проблема образа «смещается» к следующему элементу. Ее уже невозможно разрешить в прежних формальных границах.

Можно представить себе подобное развитие в виде «эволюционной спирали», «нить» которой не прерывается, а на каждом новом витке движется обратно-поступательно (в противоположном направлении). Этим можно объяснить чередования длительных эволюционных периодов, а затем коротких, резких всплесков активности, которые в нашем сознании представляются «величайшими переворотами» вроде эпохи Перикла в Древней Греции, Карла Великого в средневековой Франции или эпохи Возрождения в Италии («пассионарные толчки» по Л. Н. Гумилеву). Противонаправленные витки «эволюционной спирали» объясняют также смену эстетических ориентиров на противоположные (на самом деле преемственные), как, например, искусства античности по отношению к Средневековью, Средневековья к эпохе Ренессанса, и последней – к стилю барокко и Новому времени.

В этой схеме «кульминационные точки» пассионарности как бы зависят одна над другой, разделенные столетиями. Много повторяется, но не буквально. Причем очевидны колебания не в художественных формах, а в архетипах художественного мышления, находящихся между двумя полюсами. Эти полюса можно определить как рациональный и иррациональный. В единстве и подвижном взаимодействии двух важнейших архетипов и кроется специфика художественно-образного мышления человека. Чем менее выражено их различие, тем менее различаются стили и сильнее скручивается эволюционная спираль. Так, например, неостили XIX в. не столь отличны друг от друга, как их прототипы – исторические стили XVI–XVI-II вв., отдельные течения модернизма и постмодернизма XX в. еще более кратковременны и эфемерны. Пружина историко-художественного процесса сжимается с катастрофическим ускорением и неизбежно подходит к точке сингулярности, в которой все движения сжимаются до нулевой отметки (рис. 2).

мы не увидим абсолютно схожих моментов. Следовательно, подмеченная классиками искусствознания периодичность должна быть дополнена «прогрессивностью». Шмит условно выделил шесть «комплексов», или «стилей», в целом составляющих замкнутый цикл – «основную единицу общехудожественного процесса».

Основная идея теории Шмита заключается в том, что искусство, исчерпав внутренние резервы развития в границах исторического цикла, в определенный момент разрушается, чтобы на следующем уровне повторить развитие. Переход от одного цикла к другому не эволюционен; между циклами происходит «перерыв», искусство «отдыхает». Со стороны это выглядит катастрофой, провалом, крушением созданного, но исподволь происходит формирование элементов нового художественного стиля. Причем развитие, хоть и прерывистое, циклическое, происходит от создания «общих представлений» к



Рис. 3. Большой Лувр, Париж. Пирамида во дворе Наполеона. 1985-1988. Архитектор Йо Минг Пей. Фото В.Г. Власова. 2010



Рис. 4. Лувр. Зеркальные пирамиды подземного зала. Фото В.Г. Власова. 2010

В. Н. Прокофьев, историк искусства, изучавший теорию Ф. И. Шмита, заметил: «Спираль всеобщей истории искусства, во-первых, имеет начало, теряющееся в глубинах эпохи мустье, а во-вторых, она развивается с очевидным ускорением – иначе говоря, ее витки-циклы все более сжимаются во времени и сужаются в своем графическом выражении... Это значит, что со временем спираль уйдет в точку, а время развития искусства устремится к нулевой величине... Будет ли это означать конец художественного развития человечества или же спираль его, пройдя через еще невиданную кризисную ситуацию, изменит направление..., превратившись из сжимающейся в расширяющуюся?» [10].

Эти строки написаны в 1978 г., когда эпоха «социалистического реализма» в Советском Союзе испытывала кризис, а состояние искусства у многих представителей творческой интеллигенции вызывало ассоциации с явлением энтропии – тепловой смерти Вселенной. Сингулярность исторического времени, его критическую точку в 2000–2045 гг. предсказывали многие ученые: И. М. Дьяконов, С. П. Капица, А. П. Назаретян, А. Д. Панов, Х. фон Фёрстер, И. С. Шкловский, А. Е. Чучин-Русов, Р. Курцвейл. Д. Е. Фесенко предположил, что переломы в истории культуры лишь частично совпадают с глобальными революциями [11, 12].

Можно вообразить другую модель: спираль либо пространственная пирамида (наподобие той, какую представлял Леонардо да Винчи в качестве структурной основы идеальной картины), пройдя через критическую точку (искусство рубежа XX–XXI вв.), будет снова разворачиваться, но не в привычных нам «парах понятий», а в ином информационном поле. Классическое искусство закончилось, о чем свидетельствует «нулевой» итог развития культуры постмодернизма (имеются в виду перспективы развития). Природа не повторяется, и новый век информационных технологий создает иную культуру, воплощаемую не только в «предметных формах», но, прежде всего, в виртуальной реальности. Было бы любопытно убедиться (если успеем увидеть), что и новые способы творчества сменяют друг друга все по тому же принципу шмитовской спирали. Получится, что одна модель мира зеркально отражается в другой.

Над входом в Большой Лувр в Париже высится стеклянная пирамида (проект американского архитектора китайского происхождения Йо Минг Пей, 1985–1988). Пирамида как символ вечности ассоциируется с сооружениями Древнего Египта и предваряет вход в музей классического искусства. Однако пирамида прозрачна, она отражает небо, а на глубине, в подземной рекреации, ей вторят две других, расположенных зеркально (рис. 3, 4). Это, конечно, осветительная конструкция, но также игра воображения, а может быть, постмодернистская шутка или предвидение?

Историю искусства часто сравнивают с кроной дерева, где развитие осуществляется вдоль «ствола» (оси времени), но не линейно, а одновременно в разные стороны, бесконечно

разветвляясь, множась, порождая цветущие и пересыхающие, «тупиковые» ветви. Согласно концепции И. Пригожина и И. Стенгера все процессы в природе и обществе по мере развития переходят от состояния упорядоченности к состоянию хаоса и обратно. «Переход к хаосу оказывается необходимым... Более высокий уровень организации системы возникает в результате распада ее прежней организации и нарастания неупорядоченности». Момент потери равновесия и пути дальнейшего развития непредсказуемы. Именно в такой момент (его называют точкой бифуркации – «раздвоения») появляются гении, поведение которых трудно предсказать. Оно определяется не историческими закономерностями, а свободой поведения в поле бифуркации. Посредством их творчества «неравновесная система» вступает в новую стадию. Поэтому «новый порядок рождается из хаоса» [13].

Наиболее важным для развития подобной концепции в истории искусства представляется выяснение того, каким образом соотносятся закономерности исторического развития и непредсказуемое мышление художника. Принято считать, и это справедливо в большинстве случаев, что великие века порождают одиноких гениев. Их творчество более других выражает характер эпохи и одновременно обгоняет свое время, прокладывая новые пути в науке, религии, искусстве. Иными словами, за все изменения в стилевых формах отвечает один человек. Однако если его творческая инициатива подхватывается современниками, она приобретает надличностный характер, становится общезначимой, а индивидуальные способы художественного мышления демонстрируют историческую необходимость. Возникает школа и стиль. Отсюда следует важный вывод: смыслообразующие основания каждого художественно-исторического цикла необходимо искать на границах самосознания гения и ментальности эпохи.

Еще в начале XX в. представитель немецкого философского формализма О. Вальцель отметил существенную закономерность: при смене одной эпохи другой более заметны не разрозненные опыты и отклонения от нормы, а интегративные тенденции мышления. При этом одинаковые приемы проявляются одновременно у поэтов, художников и музыкантов независимо друг от друга. Теорию интегративных общностей в истории искусства О. Вальцель, как и Э. Гомбрих, противопоставлял исторической концепции М. Дворжака, отождествлявшего стадийные уровни художественного развития с творчеством отдельной личности [14].

Для детального изучения этой проблемы ныне применяют метод кластерного анализа. Термин (англ. cluster – «гроздь, пучок») предложен в 1939 г. математиком Р. Трионом. Метод кластерного анализа основан на сборе максимально возможного количества данных и их последующего упорядочивания в относительно однородные группы. Если наложить результаты, полученные на основе разных исследований историко-художественного процесса, на единую хронологическую шкалу, то в ряде мест обнаружится «скопление пучков», свидетельствующее о границах качественных изменений изучаемого явления. Специалист безошибочно сделает вывод: именно в этих хронологических границах происходит нечто существенное – посредством бифуркации и творчества гениев завершается одна и начинается другая эпоха. Кластерный анализ в перспективе способен устранить многие препятствия на пути построения многомерной истории искусств, выявления в ней доминантных фаз и различных качественных состояний. Рассмотрим эту возможность на ряде исторических примеров.

Временем наивысшего развития древнегреческой культуры считается эпоха Перикла, искусство демократических Афин середины V в. до н. э. Стратег Перикл – инициатор строительства на афинском Акрополе. Близким другом и единомышленником Перикла был скульптор Фидий. Влияние «фидиевской идеи тектонического равновесия» видят в рельефах и фронтовых статуях Парфенона, выполненных многими мастерами под его руководством. Этот стиль представляется нам идеально-тектоническим стилем, нигде не переходящим границ чистой классики.

Однако «эпоха Перикла» не была безоблачной. Когда в 430 г. до н. э. в Афинах разразилась эпидемия чумы, во всем обвинили стратега. Фидия заподозрили в краже золота с хризозефантинной статуи, созданной им в наосе Парфенона. Когда же подозрения не

подтвердились, то Фидия, а заодно и Перикла (воспользовавшись слишком вольными высказываниями стратега о богах) обвинили в святотатстве. Скульптор имел неосторожность изобразить себя и Перикла на щите статуи Афины Парфенос. Согласно легенде, Фидия заключили в тюрьму, где он и умер (исторически не подтверждается). Как писал Плутарх, над Фидием тяготела зависть к славе его произведений. Периклу удалось отстоять себя, в 429 г. до н. э. его вновь избрали стратегом, но в тот же год он умер, вероятно, во время эпидемии в Афинах. Фидий скончался около 430 г. до н. э., т.е. примерно в то же самое время. Со смертью обоих закончился великий век классического искусства Эллады.

Расцвет римского искусства связан с принципатом Октавиана Августа, внучатого племянника Юлия Цезаря, великого понтифика с 12 г. до н. э. Октавиан умел привлекать талантливых людей и гордился тем, что при нем храм Януса Квирина был заперт, это означало отсутствие войн на всей территории Римской империи. Античная традиция считала Божественного Августа самым счастливым из римских императоров. Именно о нем Светоний написал: «Он принял Рим кирпичным, а оставляет мраморным» [15].

Император занимался литературой, писал трагедии, сочинял эпиграммы. Его другом и советчиком был Гай Цильний Меценат, имя которого стало нарицательным. В годы правления Августа работал создатель теории классической архитектуры Марк Витрувий Поллион, канонизировавший ордерную систему, автор знаменитой триады: прочность, польза, красота (*firmitas, utilitas, venustas*). Свой трактат об архитектуре в десяти книгах (18–16 гг. до н. э.) Витрувий посвятил Августу. В то время зародилось искусство скульптурного портрета. В целом этот период развития римского искусства стал классическим образцом для последующей эпохи. Император скончался в 14 г. н. э. мирно и с достоинством, но его эпоха была слишком краткой.

Апогей итальянского Возрождения – период «римского классицизма» начала XVI в. По инициативе Папы Римского Юлия II (1503–1513), выдающегося мецената и любителя Античности, в Риме работали в одно время великие мастера – архитектор Д. Браманте (с 1499 г.), архитектор и скульптор Я. Сансовино (с 1503 г.), Рафаэль (с 1508 г.), Микеланджело (с 1505 г.), Леонардо да Винчи (с 1513 г. по приглашению следующего Папы-мецената Льва X).

Существует мнение, что стиль классицизма в архитектуре и живописи фактически был создан Браманте и в формальном отношении завершен его племянником Рафаэлем. При созерцании фрески «Афинская школа» в ватиканских Станцах (1509–1510) действительно возникает ощущение формального предела: дальнейшее развитие кажется невозможным. Однако недолго длилось время счастливой красоты, отраженной в божественных ликах ангелов и мадонн. «Высокое Возрождение» ускользает от исследователя хронологически и по существу. Оно обрывается, как и следовало ожидать, внезапно и трагически. В 1510 г. умерли Джорджоне и Боттичелли, в 1514 г. – Браманте, в 1519 г. – Леонардо, в 1520 г. – Рафаэль. До 1564 г. продолжал работать гениальный Микеланджело Буонарроти, но его творчество было далеко от идеалов Возрождения. В своем индивидуальном романтизме он в одиночку ушел вперед настолько, что возвратился к средневековому мистицизму и испытал глубокий душевный кризис.

После 1520 г. происходило разделение единого в своей основе стилевого движения на поздний маньеристический классицизм А. Палладио, академизм болонцев, маньеризм последователей Рафаэля и стиль барокко, начало которому положило творчество позднего Микеланджело. В Венеции Тициан, по меткому замечанию И. Э. Грабаря, «подает руку волшебнику живописности Рембрандту». Многим, возможно, тогда казалось, что «вот-вот появится новый Рафаэль или Леонардо. Но этого не случилось. Холоден и академичен был Андреа дель Сарто, которого называли вторым Рафаэлем, странно экзальтированы Б. Амманати и Я. Понтормо» [16].

Так же резко в 1530-х гг. прервалось Северное Возрождение в Германии и Нидерландах. Многие исследователи называют Возрождение несостоявшейся эпохой и руинами недостроенного здания. Действительно, развитие было столь стремительно, а количество

шедевров столь велико, что дальнейшее движение вело к неминуемой катастрофе. Слишком быстро иссякли (согласно теории Ф. И. Шмита) все возможности развития в прежних формальных границах. Если содержание новой эпохи не допускает эволюции стиля, то ученики и последователи великих мастеров, несмотря на собственную одаренность, неизбежно оказываются в роли эпигонов, компиляторов и слабых подражателей, а то и вовсе далекими от подлинного искусства. Преемственности не возникает, и великие достижения обрываются либо отрицаются последующим развитием.

Так же катастрофично закончился великий век искусства Франции – эпоха классицизма второй половины XVII столетия, время правления Короля-Солнце Людовика XIV (1643–1715). Полное разорение страны и деградация искусства, замкнувшегося в частных салонах и аристократических гостиных в правление герцога Филиппа Орлеанского, означала скорое наступление рококо, весьма милого, но, по большей части, неглубокого художественного стиля. Возрождение классических образов в эпоху французского Просвещения, идеалов гуманизма и неоклассицизма в искусстве второй половины XVIII в. обернулось террором французской революции, гражданской войной и последующей диктатурой Наполеона Бонапарта. Падение диктатора в 1815 г. и конец стиля ампира завершили классическую эпоху истории искусства Франции.

Патриотическое движение во время Отечественной войны 1812 г. породило уникальную ситуацию – сращивание идей классицизма и романтизма в одном художественном стиле русского академического искусства первой трети XIX в. Вершинами этого стиля являются картина «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова (1830–1833), творчество А. Г. Венецианова 1820–1830-х гг., многих выдающихся русских архитекторов, рисовальщиков и скульпторов.

Однако прекрасные идеи высокого и благородного искусства вскоре потерпели полный крах. Патриотические начинания российского дворянства оборвались с поражением декабристов на Сенатской площади в 1825 г. Н. М. Карамзин, автор первой «Истории государства Российского» (1803–1824), скончался в 1826 г. А. И. Герцен арестован и отправлен в ссылку в 1834 г., в 1847 г. он эмигрировал из России. Его друга, архитектора А. Л. Витберга, автора романтического проекта храма Христа Спасителя на Воробьевых горах в Москве, в 1835 г. сослали в ту же Вятку, где пребывал опальный Герцен. В 1837 г. смертельно ранен на дуэли А. С. Пушкин, в 1841 г. убит М. Ю. Лермонтов.

У живописца Брюллова не оказалось достойных последователей. Архитектор К. Росси, создатель величественного русского ампира, умер в нищете в 1849 г. В тот день император Николай I праздновал в Московском Кремле окончание строительства Большого дворца, возведенного по проекту К. А. Тона в «русско-византийском» стиле. Этот стиль олицетворял отказ от романтических идей начала столетия и явился коварным воплощением уваровской триады «Православие, самодержавие, народность».

Начало следующего XX столетия как в зеркале отражает начало предыдущего. Период модерна и «серебряный век» русской культуры трагичен и незавершен. Он обрывается смертью гениально одаренного М. А. Врубеля в психиатрической клинике в 1910 г., началом первой мировой войны в 1914 г., революцией 1917 г., кончиной от душевной депрессии и болезни сердца А. А. Блока в 1921 г., В. Я. Брюсова в 1924 г., эмиграцией из советской России выдающихся представителей национальной культуры.

*Дерзновенны наши речи,
Но на смерть осуждены,
Слишком ранние предтечи
Слишком медленной весны.*

Д. Мережковский. «Дети ночи» (1896)

Искусство модерна завершило не только собственный цикл развития, но и вообще классическую эпоху европейского искусства. Модерн уже в то время называли «последней фазой искусства прошлого века... вздохом умирающего столетия» [17]. В истории искусства модерна так и остался «переходным периодом». Последующий отказ от идей художественного

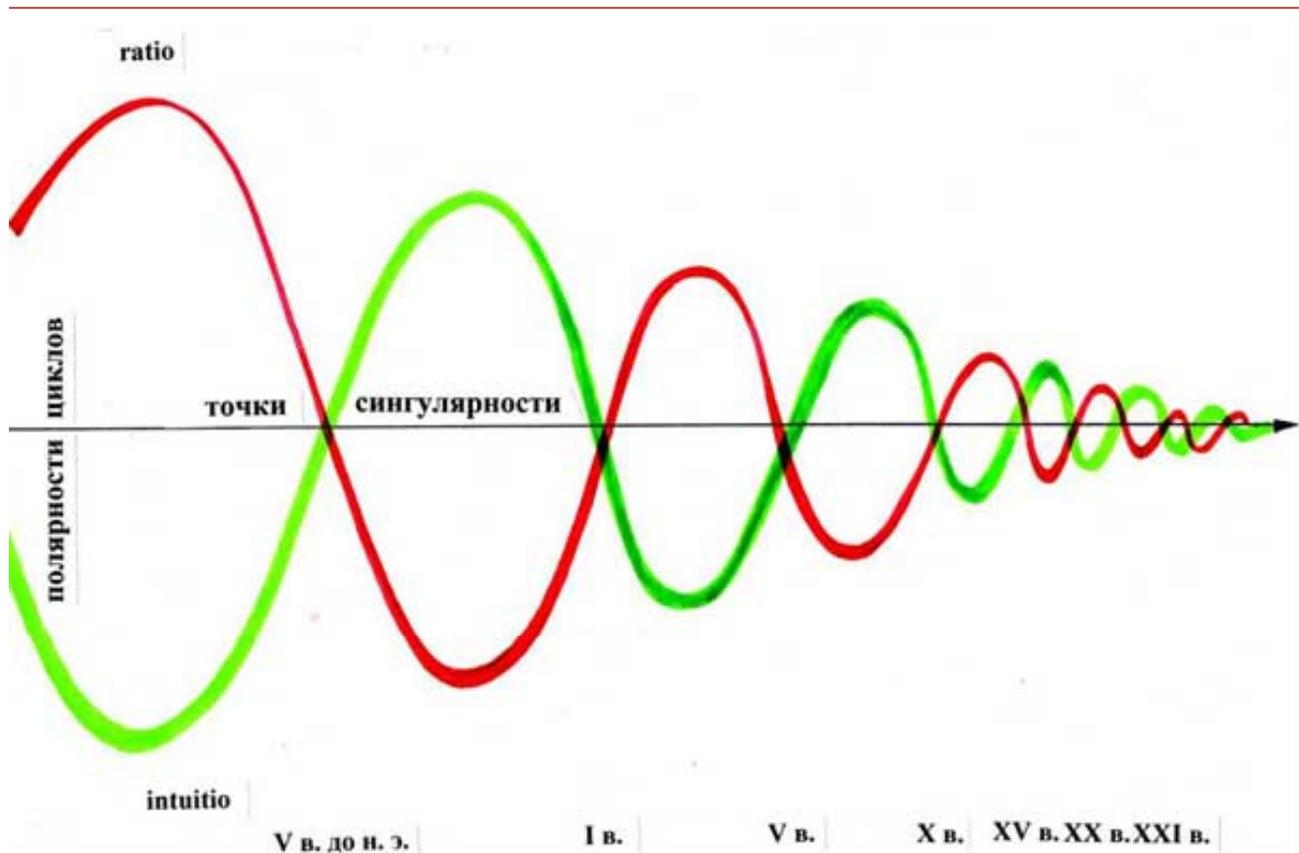


Рис. 5. Обобщающий график историко-художественного процесса. Авт.-сост. В.Г. Власов. 2014

преобразования жизни привел к появлению модернистских течений футуризма, конструктивизма, абстрактивизма. Авангардистские формы творчества: поп-арт, инсталляции, рэди-мэйд и другие не являются искусством по определению, поскольку в них не проявлена искусная работа над формой и материалом. Изобразительный процесс отсутствует. Вместо этого вниманию зрителя предлагаются «готовые объекты».

Теперь сравним трагические даты: 430 г. до н. э., 14 г. н. э., 1520 г., 1715, 1815, 1837, 1914... Этот ряд, безусловно, неполон и не претендует на научную картину, но прогрессия чисел сама по себе показательна. Амплитуда колебаний культурно-исторических циклов, взлетов и падений творческой активности сужается, что и обозначается «датами крушений надежд». Развитие искусства также осуществляется, как это ни странно на первый взгляд, не преемственностью достижений – от шедевров одной эпохи к шедеврам другой, – а, в полном согласии с теорией Ф. И. Шмита, тем, что не осуществилось ранее, не событиями, а неудачами. Несбывшееся подготавливает новые открытия. История искусства – в некотором смысле история неудач; провал в одном времени становится причиной достижений в последующем. Трагические даты одновременно являются точками кульминации художественного мышления. Такое симультанное и циклическое развитие совершается с очевидным ускорением, «спираль времени» стремительно сжимается. Получается что-то вроде синусоиды с затухающей амплитудой. Это универсальный природный процесс. Согласно второму началу термодинамики амплитуда колебаний всегда является убывающей функцией (рис. 5).

История убивает своих гениев на пике их активности. Как только создается нечто великое, некая метафизическая сила или формула прерывает творческий процесс. Возможно, это явление имеет охранительные функции. А. Ригль называл такой феномен «противоречивой и беспокойной художественной волей». Великое произведение нарушает формальные границы культурно-исторического цикла и тем самым грозит разрушить предустановленный закон. Развитие циклично и прерывисто, искусство должно «отдыхать», дабы набраться сил для

формирования следующего цикла на новых идейных и формальных основаниях. Творчество гениев угрожает этой закономерности и поэтому оказывается вне истории.

Библиография

1. Гарэн, Э. Проблемы Итальянского Возрождения / Э. Гарэн. – М.: Прогресс, 1986. – С. 35–36.
2. Панофский, Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Э. Панофский. – М.: Искусство, 1998. – с. 6.
3. Gombrich, E. Kunst und Fortschritt / E. Gombrich. – Köln, 1987. – P. 8–9.
4. Тойнби, А. Постигание истории / А. Тойнби. – М.: Прогресс, 1991. – С. 15.
5. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики : Сб. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
6. Флоренский, П. А. Столп и утверждение Истины: В 2 Т. / П. А. Флоренский. – М.: Правда, 1990. – Т. 1 (1). – С. 155–159.
7. Вернадский, В.И. Биосфера и ноосфера. – М.: Айрис-Пресс, 2004. – 576 с.
8. Гумилёв, Л. Н. Этногенез и биосфера земли / Л. Н. Гумилёв. – Л.: Гидрометеиздат, 1990. – с. 261.
9. Прокофьев, В. Н. Ф.И.Шмит и его теория прогрессивного циклического развития искусства / В. Н. Прокофьев // Советское искусствознание. – М., 1981. – Вып. 2. – С. 252–285.
10. Прокофьев, В. Н. Об искусстве и искусствознании / В. Н. Прокофьев. – М.: Сов. художник, 1985. – С. 286–287.
11. Фесенко, Д. Е. Теория архитектурного процесса: контуры новой парадигмы / Д. Е. Фесенко. – М. : Архитектурный вестник, 2010. – 240 с.
12. Панов, А. Д. Сингулярная точка истории / А. Д. Панов // Общественные науки и современность. – 2005. – № 1. – С. 122–137.
13. Пригожин, И., Стенгерс, И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой // И. Пригожин, И. Стенгерс. – М.: Прогресс, 1986. – С. 341–349.
14. Вальцель, О. Проблема формы в поэзии / О. Вальцель. – Пг., 1923. – С.15.
15. Гай Светоний, Транквилл. Жизнь двенадцати Цезарей / С. Транквилл. – М.: Наука, 1966. – с. 46.
16. Грабарь, И. Э. Дух Барокко/ И. Э. Грабарь // И. Грабарь о русской архитектуре. – М.: Наука, 1969. – с. 315.
17. Турчин, В. С. Социальные и эстетические противоречия стиля модерн / В. С. Турчин. – М.: Вестник Московского университета, 1977. – № 6. – с. 70.

Произведение «Маятник Чижевского, или как история убивает гениев. Добавления к теории прогрессивного циклического развития искусств Ф.И. Шмита», созданное автором по имени Власов Виктор Георгиевич, публикуется на условиях лицензии Creative Commons «Attribution-NoDerivatives» («Атрибуция — Без производных произведений») 4.0 Всемирная.

Разрешения, выходящие за рамки данной лицензии, могут быть доступны на странице natlukina@list.ru.



Власов Виктор Георгиевич
доктор искусствоведения,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия, e-mail: natlukina@list.ru

Статья поступила в редакцию 19.11.2014
Электронная версия доступна по адресу: http://archvuz.ru/2015_1/1

© В.Г. Власов 2015

© УралГАХА 2015

CHIZHEVSKY PENDULUM, OR HOW HISTORY KILLS GENIUSES. ADDITIONS TO THE THEORY OF PROGRESSIVE CYCLIC DEVELOPMENT OF ART BY F.I. SHMIT

Vlasov Viktor G.

DSc (Art Studies), Professor, Chair of History of Russian Art,
Saint-Petersburg State University,
Saint-Petersburg, Russia, e-mail: natlukina@list.ru

Abstract

The article reviews the original concept of general history of art proposed by the Russian scholar Fedor Ivanovich Shmit (1877–1937). In spite of skepticism expressed by various researchers towards the idea of cyclicality, this theory keeps occupying a considerable place in national art studies. The author adds to it with dates of crises, failures and deaths in the life of prominent artists. These tragic events combine into a picture which is no less important than that of the birth of works of genius and is a substantial contribution to the concept of progressive cyclic development of art.

Key words

a-rhythmology, history of art, cluster analysis, synchronous approach, Fedor Ivanovich Shmit (1877–1937)

References

1. Garin, E. (1986) Issues in Italian Renaissance. Translation from Italian. Moscow: Progress. (in Russian)
2. Panofsky, E. (1998) Renaissance and Renascences in Western Art. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
3. Gombrich, E. (1987) Kunst und Fortschritt. Köln: DuMont.
4. Toynbee, A. (1991) A Study of History. Moscow: Progress. (in Russian)
5. Bakhtin, M.M. (1975) Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics. In: Voprosy Literaturny i Estetiki. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura. P. 234–407 (in Russian)
6. Florensky, P.A. (1990) The Pillar and Ground of the Truth: in 2 vol. Vol. 1. Moscow: Pravda. (in Russian)
7. Vernadsky, V.I. (2004) The Biosphere and the Noosphere. Moscow: Airis-Press. (in Russian)
8. Gumilev, L.N. (1990) Ethnogenesis and the Biosphere of Earth. Leningrad: Gidrometeoizdat (in Russian)
9. Prokofyev, V.N. (1981) F.I. Shmit and His Theory of Progressive Cyclic Development of Art. In: Sovetskoye iskusstvoznanie. Issue 2. Moscow. P. 252–285 (in Russian)
10. Prokofyev, V.N. (1985) About Art and Art Study. Moscow: Sovetsky khudozhnik. (in Russian)
11. Fesenko, D.E. (2010) Theory of Architectural Process: the Contours of a New Paradigm. Moscow: Arkhitekturny vestnik. (in Russian)
12. Panov, A.D. (2005) The Singular Point of History. Obshchestvennyye nauki i sovremennost'. No. 1. P. 122–137 (in Russian)
13. Prigogine, I., Stengers, I. (1986) Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature. Moscow: Progress (in Russian)
14. Walzel, O. (1923) Issues of Form in Poetry. Trans. M.L. Gurfinkel. Petrograd: Akademia. (in Russian)
15. Gaius Suetonius Tranquillus. (1966) The Twelve Caesars. Moscow: Nauka (in Russian)
16. Grabar, I.E. (1969) The Spirit of Baroque. In: I. Grabar on Russian Architecture. Moscow: Nauka (in Russian)
17. Turchin, V.S. (1977) Social and Aesthetic Contradictions of Art Nouveau. Moscow: Bulletin of Moscow University. No. 6. P. 70 (in Russian)

Article submitted 19.11.2014

The online version of this article can be found at: http://archvuz.ru/2015_1/1

© V.G. Vlasov 2015

© USAAA 2015