
УДК 7.01.168.522

О.А. Кривцун®

ИСТОРИЧЕСКАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЦЕСС

Аннотация. Историческая ментальность выражает то, что сегодня принято обозначать как «тотальную историю», историю осознанных и неотрефлексированных идей, которая действует сквозь стыки разных эпох и культур. Именно преодоление фрагментированных изображений человека позволяет воссоздать его историческое бытие в реальной целостности.

В подобном междисциплинарном синтезе огромную роль играет изучение перипетий художественного процесса, всеобщей истории искусств. История искусств показывает, что в ней действовали не сами по себе готовые художественные формы, а более или менее послушные им люди. Все сложные и тонкие способы художественного выражения сопряжены с глубоко человеческим измерением: ни один из параметров искусства не бывает человечески бесстрастным, обнаруживает возможности восприятия, мышления, оценки психики, менталитета конкретного человека в истории.

Ключевые слова: менталитет; сознание и подсознание культуры; неявные установки мысли; художественные формы; культура воображения человека; культура воображения эпохи.

O.A. Krivtsun

Historical mentality and artistic process

Abstract. Historical mentality expresses what is now commonly referred to as «total history», the history of conscious and unreflected ideas that operates through the junctions of different eras and cultures. It is precisely the overcoming of fragmented images of man that allows us to recreate the historical existence of man in his real integrity.

In the reconstruction of such interdisciplinary synthesis, an enormous role is played by the study of the vicissitudes of the artistic process, the general history of the arts. The history of art shows that it was not the ready-made artistic forms themselves that acted in it, but more or less obedient people. All complex and subtle ways of artistic expression involve a deeply human dimension: none of the parameters of art is not humanly dispassionate, it reveals the possibilities of perception, thinking, evaluation of the psyche, the mentality of a particular person in history.

Keywords: mentality; consciousness and subconsciousness of culture; implicit attitudes of thought; artistic forms; culture of the imagination of man; culture of the imagination of the epoch.

Новые подходы в историческом познании человека ломают барьеры, надолго закреплявшие герметичность отдельных научных областей: истории искусств, истории культуры, истории религии, истории науки, истории цивилизаций и т.п. Ученые Франции, США, Германии, России в последние десятилетия направляют свои усилия на воссоздание *исторического бытия человека в его реальной целостности*, выработывают новые подходы к реконструкции того, что сегодня называют «тотальной историей», свободной от фрагментированных изображений, от цеховой обособленности историков. Одной из успешно решаемых здесь задач выступает умение «вычерпать» из памятников искусства и культуры облик людей разных эпох. Как изменялись формы психической пластичности человека в истории? Эволюционировали ли сам объем, гипотетический спектр психических реакций человека? Ответ на эти и другие вопросы можно найти, обращаясь к изучению исторических форм *художественной самореализации человека*.

На этих путях развивается словарь современной исторической антропологии, в котором ключевую роль играют такие понятия, как

менталитет, сознание и подсознание культуры, ценностные ориентации, автоматизмы и навыки поведения, неявные установки мысли, культура воображения эпохи и другие, помогающие объединить в целостном видении разные аспекты бытия. Традиционные исторические подходы, ограничивавшие свой предмет лишь анализом событий одного ряда – художественных, политических, социальных, научных, – неизбежно оказывались подобны «сундуку для хранения фактов» (Л. Февр), обрекали себя на отсталость и провинциализм.

Выдвижение в центр научных подходов идеи *междисциплинарно-го синтеза*, проблем понимания и интерпретации, чрезвычайно обогативших «ремесло историка», безусловно, в первую очередь, продиктовано стремлением «замкнуть» историческое познание на его главном предмете – изучении человека и форм его историко-культурного бытия.

Рождение новых междисциплинарных исследовательских направлений, известных сегодня как историческая антропология и историческая психология, в значительной мере связанных с деятельностью французской школы «Анналов», достаточно подробно освещено в отечественной литературе (1). От изучения отдельных событий – к изучению устойчивых, повторяющихся структур. От анализа устойчивых систем – к пониманию природы социально-психологических колебаний, в итоге – механизмов эволюции самого человека. Научный арсенал исследователей, стремящихся изучать человека не как абстрактное существо, а как представителя конкретной страны и эпохи, интегрировал все предшествующие накопления структурной антропологии, семиотики, синтетической истории искусств и культуры, социальной психологии.

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

Изучению исторической антропологии, ориентированной на реконструкцию психического склада людей прошлого, отводится здесь важнейшая роль. Ведь именно интегративность психического склада

социальной группы, этноса вырабатывает особые ценностные ориентиры – отношение к богатству, бедности, труду; к смерти, болезни, женщине, браку; находит отражение в особой сексуальной морали и сексуальной практике.

Все частные измерения – демографические, экономические, социологические, художественные – демонстрируют известное несоответствие ритмов человеческой жизнедеятельности. Это, однако, не отменяет возможности возникновения «общего пространства встреч», устойчивых ментальных представлений. «Подумать только, – восклицал Февр, – у нас нет истории любви! Нет истории смерти. Нет ни истории жалости, ни истории жестокости. Нет истории радости» (2, с. 123). В конкретно-исторических состояниях исторической психологии можно и важно обнаруживать особые «формулы» взаимодействия обычая и права, элитарной и народной культуры, чувственности и аскезы, порождающих те или иные стереотипы поведения людей, проведения ими досуга, действия коллективных фобий и психозов. Эти стереотипы обнаруживают своеобразие коллективного воображения, коллективной воли, памяти, претворяются в социальной иерархии отдельных профессий, а также – в формах учтивости, ухаживания и брачного поведения разных этносов.

В 1948 г. французский ученый Иньяс Мейерсон в книге «Психологические функции и творения» (3) продолжил разработку методологии этого направления. На богатом историческом материале ему удалось показать, что психика человека обнаруживает единство с порождаемыми ею культурными продуктами. Человек исторический всегда в чем-то объективирован: в произведениях литературы и искусства, в поступках, психических реакциях, формах трудовой деятельности, социальных иерархиях и т.д. Следовательно, условием всестороннего изучения эволюции человека должен быть выход в широкий мир конкретной человеческой деятельности.

Масштабную картину того, как ментальные характеристики могут вычитываться из хозяйственных отчетов, деловой переписки, стереотипов бытового поведения, демографических данных, географических карт, продемонстрировал Фернан Бродель (4). Препарируя материал, составляющий «макроструктуру» эпохи, Бродель создал и обосновал учение о трех ритмах исторического времени. Важнейшая заслуга ученого – умение показать, как человеческая природа может быть ре-

конструирована вне мер индивидуального человека, в длительной протяженности, превышающей судьбу и жизнь отдельного человека и поколения.

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

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

Подобное стремление реконструировать *символический мир*, окружающий человека, диктовалось вовсе не желанием украсить исторические изыскания художественно-беллетристической образностью. Историко-психологический анализ открывал принципиально новые перспективы. Главное отличие гуманитарного знания от естественно-го в том, что его объект – человек – не инертная физическая частица или безгласное запрограммированное растение. В любую эпоху человек проявляет свою деятельную, мыслящую, чувственную суть, он – персонаж жизненной и исторической драмы. Следовательно, историк

не вправе отнести к нему как к вещи – монологический принцип здесь буксует; разглядывание прошлых эпох сквозь категории современной мысли неизбежно искажает картину. Полноценное «стереоскопическое» воссоздание минувшего возможно лишь в условиях диалогической позиции, когда найден ключ, заставляющий заговорить сами источники, когда полученные ответы разбивают все схемы, заготовленные заранее, и самостоятельно формируют содержательный ландшафт эпохи.

В связи с этим труды Робера Мандру, Ле Гоффа, Андре Бюргера, созданные в 1950–1970-е годы (5), вновь продемонстрировали продуктивность научных методов психологической реконструкции прошлого: любая история создается людьми, не существует истории, которая развертывалась бы помимо человека, над ним. Следовательно, изучение того, как менялась история восприятия мира, ориентация индивида и группы, история систем рациональных приоритетов и неконтролируемых порывов «ночного сознания» – все эти грани бытия не могут расцениваться как факультативный *довесок* к «серьезной истории». Напротив, все аспекты психологии людей, сопричастных историческим событиям, выступают как важное смыслообразующее основание для интерпретации этих событий.

Такие положения акцентировали активную роль самого ученого: получалось, что существование архивов и библиотек само по себе еще не есть свидетельство того, что объект исследования уже дан и осталось лишь его препарировать. Ученый, вопрошающий прошлое, должен уметь гибко изменить свой вопросник в зависимости от получаемых ответов. Ушедшие культуры не могут оцениваться как «уснувшая действительность», которая терпеливо ожидает приговора последующих исследователей. Таким путем ученый как бы сам конструирует свои объекты. Обнаружение и создание таких объектов и есть осуществление подлинно исторического синтеза, результат интеллектуальной интуиции и опыта ученого, который принимает в расчет «тысячи сложных причин», определяющих в итоге психические силуэты людей конкретной эпохи.

Логика поисков спровоцировала близкие линии исследования в американской исторической науке. В США историческая антропология получила название *психоистории* – направления содержательно неоднородного, объединяющего таких ученых, как Э. Эриксон,

Б. Вольман и К. Кенистон (6). Теории психосоциального развития Э. Эриксона, получившие всемирную известность в 1960-х годах, устанавливали сложные опосредованные связи между индивидуальным поведением, характером и событиями социального окружения. Создав психологические биографии М. Лютера, З. Фрейда, А. Гитлера, М. Ганди, ученый выработал концепцию существования восьми фаз жизненного цикла. Ментальные установки как конгломерат глубинных бессознательных ожиданий и социокультурных традиций в каждой пограничной фазе человеческой жизни определяют новое русло ее «автономного» развития. Работы Эриксона – пример того, как частная биография может быть осмыслена с позиций более общей социальной и культурной истории.

Большой объем публикаций, немалое количество междисциплинарных периодических изданий (7) – свидетельство неподдельного интереса англоязычных специалистов к социокультурному функционированию психики, к стремлению выявить глубинные психологические параметры исторического процесса, и наоборот – обосновать «психогенные» гипотезы средствами документального анализа. Неустанные штудии историков самых разных областей показали, как в итоге из «лоскутного» видения мировой истории может вырастать картина ее противоречивого единства; на всех уровнях сознания человека – от утонченных философских идей до неотрефлектированных «темниц» подсознательного – историческая психология стремится обнаружить тот базовый узел, который дает жизнь всем этим разнообразным движениям.

Подобная стереоскопичность исторических исследований характерна и для ряда российских ученых. Методологические импульсы, излучаемые их трудами (8), демонстрируют возможность достижения синтеза духовно-психологических интенций эпохи как посредством скрупулезности и научной строгости, так и через оригинальность и остроту проблематики, изящество формы. Впечатляющие успехи, достигнутые отечественной *историко-психологической школой* (ее содержательный смысл гораздо шире этого названия), стимулировали рождение *междисциплинарных подходов* в истории искусства, истории религии, политической истории.

Вместе с тем современные изыскания в области исторической антропологии не свободны от ряда общих трудностей. С одной стороны,

представители «частных» историй, отправляясь в путь, воодушевлялись идеей претворения «общей методологии наук о человеке». Отсюда уже упоминавшийся интерес к тотальной («глобальной») истории, к большим историческим длительностям, демонстрирующим едва ощутимые сдвиги в иерархии человеческих интересов, занятий, увлечений. С другой стороны, большое число специалистов изучение всех процедур анализа, понимания, восприятия ограничивало рамками отдельных обществ. Со временем стал ощутим заметный крен от динамики в сторону статики, от изучения проблем *развития* – к изучению проблем *функционирования*. Добровольное ограничение себя рамками «микромира» отдельной эпохи явилось реакцией на кризис философии истории, ответом на распространение вульгарных концепций линейного исторического прогресса. Деятельность историков, склонных к дифференциации всемирного процесса на «краткое» историческое время, объяснялась желанием сохранить критерии профессионализма и научной добросовестности на малом историческом участке.

Однако когда мы обращаемся к историческим сочинениям такого рода, справедливо замечает А.Я. Гуревич, «то легко убеждаемся в том, что специалисты зачастую не затрудняют себя поисками объяснения причин развития, – создается впечатление, что они им заранее известны. Констатируя различия в структуре общества, зафиксированные в разные моменты истории, исследователь склонен объяснять причины этих различий, исходя из общих представлений о ходе исторического процесса» (9, с. 282). Когда же эти представления даны не самим материалом источников, то неизбежно превращаются в произвольные объяснительные схемы.

Опасность перевеса «микроистории» над «макроисторией» грозит перевесом синхронии над диахронией, новым дроблением истории на локальную и региональную. Как следствие – возможность разрушения столь заманчивой методологии *новой исторической науки* с ее стремлением к воссозданию панорамы духовного развития человечества как рода, к извлечению из неповторимой самоценности культур устойчивых «межэпохальных» смыслов. Вместе с тем сохраняющийся интерес новейших историков к тому, как соотносится *история ментальностей* и *историческая психология*, как задача изучения истории картин мира связана с разработкой идеи исторической антропологии, можно расценить как продолжение реализации многообещающего стремления к

историческому синтезу, к воссозданию истории человечества в противоречивом единстве «краткого» и «длительного» исторического времени.

* * *

Из всего вышесказанного вполне понятно, почему энтузиазм школы «Анналов» и опыт исторической антропологии в целом оказались столь соблазнительными для историков искусства – изложенные подходы во многом совпадали с внутренними установками наук об искусстве. Как известно, разработка фундаментальных проблем атрибуции произведений искусства, стилевой принадлежности всегда базировалась на изучении символики художественно-языкового словаря эпохи. Уже к концу XIX в. появились специальные искусствоведческие школы, утверждавшие, что язык искусства не может рассматриваться только с точки зрения внутривидовых и технических проблем: приемы художественного мышления крепко спаяны с самим способом бытия и мироощущения человека разных эпох, особенностями его культурного самосознания. Много сделала в этом отношении немецкая школа искусствознания, представленная трудами таких ученых, как К. Фолль, А. Гильдебрандт, О. Вальцель, Б. Зейферт, К. Фосслер, В. Дибелиус, Г. Фрейтаг, позже – Г. Вёльфлин; широкое признание получили исследования венской школы искусствознания – О. Бенеша и М. Дворжака (10).

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

возможности безграничны (11, с. 3–91). Захватывающим интересом отмечена и современная разработка этих проблем на Западе. Наиболее авторитетные подходы, представленные именами Э. Панофского, А. Хаузера, Г. Зедльмайра, Э. Гомбриха (12), благодаря их междисциплинарному характеру легли на уже возделанную почву. Удачный синтез истории искусства с культурологией, исторической психологией, антропологией позволил объяснить столь сложные проблемы как истоки возникновения устойчивых типов художественного мышления в разных видах искусств одновременно; единые композиционные приемы в художественных произведениях обществ, никогда не вступавших в прямое взаимодействие, и др. Было обнаружено множество «капилляров» как прямого, так и обратного влияния между психическим складом этноса и процессом формообразования в искусстве.

Традиции иконологического анализа искусства, восходящего к А. Варбургу и Э. Кассиреру (13), были существенно обогащены Э. Панофским, выявившим тонкие формы взаимопереходов «имманентного» и духовно-психологического смыслов художественного явления. Разные уровни произведения искусства, взятые в их синтезе, демонстрируют правомерность толкования художественных фактов как «символических форм цивилизации». Близкие идеи стимулировали поиски А. Хаузера, который в двух своих наиболее известных работах «Социальная история искусств» (1958) (14) и «Философия истории искусств» (1958) стремился разработать новое понимание художественного произведения как «зашифрованного» единства текстуальной и социально-психологической традиций. Очевидная иерархичность смысловых структур произведения, по мысли Хаузера, есть отражение столь же многомерного взаимодействия в менталитете психологического, художественно-стилистического и социологического.

Новейшая картина синтеза искусствоведческих, психологических и эстетических подходов столь выразительна, что порой становится трудно определить – где мы сталкиваемся со структурированием художественно-ментальных тенденций со стороны эстетиков, как в случае с Т. Манро и Д. Каррьером (15), а где наблюдаем стремление к генерализации своей проблематики музыковедов, искусствоведов, литературоведов (16). Важная отличительная черта подобных подходов – серьезное внимание к диахронии, стремление избежать ошибок предшественников, преодолеть поверхностный синтез («синтез переплет-

чика»), находить приемы культурно-психологического понимания, исходя из глубокой верности историко-художественному материалу. Наиболее удачные исследования этого ряда по истории образного строя и языка изобразительного, музыкального искусства, литературы построены таким образом, что собственно историко-психологические мотивы не привносятся извне, а раскрываются как неотъемлемая внутренняя сторона эволюционирующего художественного процесса (17).

Опыт междисциплинарного подхода к изучению истории искусств в Западной Европе и США заметно стимулирует творческое беспокойство современных отечественных исследователей. Нельзя не отметить в связи с этим, что еще в 1920-е годы в научных кругах Ленинграда и Москвы активно разрабатывались идеи параллелизма психической деятельности и художественного творчества. Труды Тынянова, Эйхенбаума и Жирмунского (18), во многом базировавшиеся на теоретическом наследии А. Веселовского и А. Потебни, сделали изучение психологических корней сюжетообразования, принципов художественной эволюции предметом общего интереса филологов, искусствоведов, эстетиков.

Механизмы художественной «абсорбции» культурно-психологического, с одной стороны, и эвристические способности художественного воображения – с другой, лежали в основании оригинальных концепций П. Сокулина, Ф. Шмита, типологии синтетической истории искусств И. Иоффе (19). В истории искусств действовали *не сами по себе готовые художественные формы, а более или менее послушные им люди*. Вне этих форм они были бы безъязыкими и бессловесными. Историки изобразительного искусства, музыки, театра, литературы всегда в своих исследованиях осознанно или неосознанно «восходили» к культурно-психологическому уровню, выявляя если не тип человека соответствующей художественной эпохи, то черты и своеобразие этого типа.

Сам по себе образный строй искусства, тематически-содержательная направленность, способ художественного выражения сопряжен с глубоко человеческим измерением: ни один из параметров искусства не бывает человечески бесстрастным, обнаруживает возможности восприятия, мышления, оценки конкретного человека в истории. В каких художественных параметрах прочитываются психоло-

гические состояния эпохи? Имеется большое количество работ, когда в одних случаях исследователь уделяет главное внимание стилевым характеристикам, в других – сосредоточен на культурно-психологической природе композиции, в третьих – воссоздает типы мироощущения через изучение типологии художественной целостности и т.д. Главной трудностью при сопоставлении таких многомерных исследований является учет качественной совокупности признаков, на основе которых производится «сечение» художественного процесса.

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

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

В связи с этим сохраняет актуальность выдвинутая в свое время О. Вальцелем теория, согласно которой *национальные художественные языки одной и той же эпохи могут принадлежать к совершенно*

иным культурно-психологическим слоям. Отсюда часто встречающиеся препятствия в социально-психологическом взаимопонимании культур одного временного этапа. Так, например, немецкий язык XVI в., язык Лютера, не обладал еще теми средствами, какими обладал Шекспир в Англии. По рафинированности духовно-психологического содержания он никак не был соизмерим с придворным языком времен королевы Елизаветы. Детальный анализ дальнейших сдвигов в диапазоне художественно-языковой выразительности показал, что «немцам понадобилось свыше двухсот лет, чтобы вполне достигнуть степени выразительности, необходимой для созвучного перевода Шекспира на немецкий язык» (20, с. 6). Причины, порождающие этот сдвиг, всякий раз оказываются двойственны: коренятся не только внутри художественного опыта, но и в более широких процессах социальной психологии.

Если же устранить от этих звуков «подземного гула» глобальной истории, исследовательская оптика легко меняется, приводя к дискретному взгляду на художественный процесс. Зачастую пособия по истории изобразительного, музыкального искусства, литературы отличаются таким «прерывным» взглядом на свой предмет как сумму эпох, неизвестно как сочетающихся между собой в общей историко-культурной панораме. Весь материал художественных фактов группируется, как правило, хронологически или же замыкается рамками отдельных регионов. Исследователь добросовестно описывает необходимый массив произведений искусства, традиции, цеховой опыт, опосредованное воздействие картины мира на приемы восприятия и мышления и т.д. Вместе с тем, как только ракурс исследования перемещается со статики на динамику – как и почему из случайных экспериментов авторского своеволия складывается новый стиль, почему, казалось бы, эпатажирующие художественные приемы вдруг приобретают надличностный характер, превращаются в норму, – специалист нередко прибегает к чисто механической связке. Завершение власти одной художественной эпохи и воцарение другой зачастую объясняется способом, который Бахтин, анализируя приемы сюжетообразования в возрожденческой новелле, определил как *инициативную случайность* (21, с. 128–129). Подобные объяснительные схемы широко известны: «а в это же самое время...», «вдруг на привычном фоне», «именно в этот момент возникает фигура...» и т.п. Как и в иных вышеописанных случаях, здесь проявляет себя установка историков искус-

ства и культуры (нередко обоснованная, как мы стремились показать) оставаться философами.

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

Таким образом, линейный принцип построения истории искусств – от шедевров одной эпохи к шедеврам другой – не только устраняется от анализа причин и факторов, «ответственных» за историко-художественную динамику, но и стоит препятствием на пути понимания сложнейших состояний психики, которые переживал человек в переходные эпохи. Как было показано в свое время Тыняновым (22), всякое победившее художественное направление уже в момент своей победы не выступает в качестве доминанты эпохи. Победивший стиль не вполне репрезентативен для понимания духовно-психологического состояния эпохи, ведь за его спиной стоят новые «заговорщики». Противоречивое единство художественного процесса складывается из живого переплетения конца и начала, итога и перспективы. *Художественное движение в эпохе, таким образом, создается не фактом победы какого-либо направления, а самим процессом борьбы, натяжения*, отражающим столь же непрямые мутации самого человека и его творчества. В силу этого можно прийти к парадоксальному – но только на первый взгляд – выводу: шедевры одной эпохи восходят своими корнями не к шедеврам другой эпохи, а *к тому, что не осуществилось*. Традиционные принципы написания истории искусств, следовательно, оказываются, как правило, излишне линейными.

В единой ткани ведущего художественного направления всегда можно обнаружить ее «самораспускающуюся бахромку», иначе – лес и подлесок. Из случайного, необязательного, факультативного одних эпох впоследствии складываются ведущие художественные школы других, отражающие, помимо прочего, и новые модусы ее психических состояний.

Для того чтобы регистрировать отдельные стороны *исторической психологии* как неслучайное и распространенное явление, необходимо наблюдать их на протяжении большой исторической длительности. В искусстве единый конструктивный принцип наиболее осязаемо выражается в понятии стиля. Романика, готика, барокко, классицизм – каждый из этих стилей есть знак не только особого эмоционально-образного строя, но и целостной мировоззренческой программы.

Возможность художественного процесса культивировать и в массовых масштабах производить найденный им конструктивный принцип обнаруживает его как могущественную силу, способную нередко менять свои культурные функции – перерастать из *результата* психического склада нации в *причину*, формирующую этот склад.

Закономерность, которая здесь действует, едина как для исторической психологии, так и для истории искусства. Всякое развитие есть единство изменчивости и устойчивости при ведущей роли изменчивости. Вехами в этом бесконечном процессе являются исторические периоды, на протяжении которых культура отработывала каждый раз новые стереотипы.

Однажды обретенная формула, парадигма, обладая животворной силой, всегда стремится расшириться, распространиться на возможно более широкие области и тем самым продлить свое существование (Ю.Н. Тынянов в свое время назвал это «империализмом» конструктивного принципа) (23, с. 24). Побеждая, каждое художественное направление превращается из революционного в мирно властвующее, обростает эпигонами и начинает вырождаться.

Система социальных институтов всегда заинтересована в том, чтобы продлить жизнь действующих стереотипов в общественной психологии и общественном сознании. Действие стереотипов поддерживает состояние социального консенсуса, однажды закрепленный баланс. Кроме того, культуре в определенной мере свойственно стереотипное структурирование духовной жизни – ведь любой акт познания, любой процесс адаптации новых элементов в данной культуре начинается с усвоения общепринятого, распространенного, рутинного.

Установившийся и повторяющийся алгоритм художественной жизни созвучен и природе психических структур: воспроизводство знакомого требует меньшего напряжения, чем освоение непривычных мыслительных ходов, изменение повседневных ориентиров. Таким

образом, если поначалу психическое своеобразие исторического индивида вызывает к жизни определенную форму художественного продукта, то затем, многократно транслируясь, *данная форма сама оказывает воздействие как на других индивидов, так и на самого творца.*

Эта способность обратного влияния присуща в принципе всем продуктам культуры: ведь в них запечатлен и передается способ ориентации человека в окружающей среде, способ общения, восприятия, поведения. Усваивая способы обращения с различными творениями и способы их создания, правила манипулирования речевыми знаками, человек вместе с тем *формирует и развивает те психические процессы, которые регулируют эти действия.*

В этом – причина того, что еще вчера господствующая художественная форма не умирает в тот момент, когда возникает новая. Воспитанная на привычных образцах, публика сохраняет установки к узнаваемому. В этом, в частности, проявляется противоречие между социально-психологическим и художественно-культурным заказом. Работающий внутри такой культурной общности художник всегда ощущает напряжение, складывающееся между этими двумя полюсами: *желанием нравиться и требованием вкуса.*

Так, например, пользовавшиеся большой популярностью в конце XVIII – начале XIX в. интимно-лирические жанры поэзии – классические романсы, элегии, молитвы, песни на много десятилетий переживают их создателей – Жуковского, Батюшкова, Баратынского. На волне массового интереса эти жанры с течением времени обростали эпигонским творчеством, доведшим « пленительную сладость » Жуковского до приторности: и тем не менее продолжали удовлетворять потребности публики даже в тот период, когда в поэзии воцарились новые формы стиха (лирика Лермонтова, Фета, Тютчева и др.).

Б. Эйхенбаум усматривал в такой *полифонии художественной жизни* действие закона « исторического контраста », когда верхнему, лидирующему слою культуры должен противостоять не промежуточный, а нижний. Анализируя панораму художественного процесса конца XIX – начала XX в. и противопоставляя творчество символистов « земцу », Эйхенбаум считал вполне объяснимым положение, когда высокой и сложной философской поэзии должна была противостоять « плохая литература », сильная своей наивностью, банальностью, доступностью (24).

Важно всегда учитывать эту разнонаправленность художественного процесса: всякое искусство даже в замкнутых и тоталитарных цивилизациях является *функциональным и дисфункциональным одновременно*. Под давлением этих дисфункциональных элементов, вызванных к жизни новым ощущением бытия, наряду с господствующей, утилизированной цивилизацией традицией на периферии официальной культуры всегда вырастает оппозиционная ей традиция, которая обобщает и тем самым как бы *легализует* выпадающие «нонконформистские» тенденции художественного творчества.

Те художественные направления, которые до поры до времени стояли на вторых путях в качестве запасных, направления, развивающие неканонизированные традиции, разрабатывающие новый художественный материал, прорываются на авансцену культуры. Реальное движение искусства снова формирует борьбу сосуществующих направлений.

Итак, одной своей линией воспроизводя бытующие стереотипы, искусство вкладывает много усилий и в формирование другой линии, разрушающей привычный автоматизм восприятия. На этом рубеже и проявляет себя механизм активного воздействия художественного на психологическое: решая собственно эстетические задачи, работая над пересозданием языка, поиском новых приемов развертывания материала, художник, не всегда отдавая себе в этом отчет, *подводит восприятие и мышление к новым качественным преобразованиям*. Человек обретает новые критерии, непривычные художественные установки, научается схватывать целостность усложненной формы, постигать ее «алогизмы», ассоциативно соединять «несоединимое» и т.п.

Сходные законы контрастирующего развития характерны и для процессов в психике. Повседневная культурная среда, как было подмечено, оказывает размывающее воздействие на закономерности общественной чувственности и восприятия. Чем больше утверждает себя устоявшаяся консолидация привычных форм, приемов, закономерностей, тем вероятнее появление в социальной психологии противостоящих, неорганизованных форм. Усиление действия в социальных установках восприятия ядра со знаком плюс в той или иной мере оказывает влияние на возникновение другого ядра с иной направленностью – минус. Происходит развитие по поляризации – отрицание отрицания. Здесь, как отмечалось, действует общий закон развития

культуры: *дух всегда ищет в неизвестном то, что отсутствует в известном.*

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

Игровая сторона творческого акта претворяется в панораме экспериментальных, поисковых результатов, во многом провоцируется внутренней логикой развития художественного языка, суммой цехового опыта, потребностью достижения контраста по отношению к традиции и т.д. Еще Вёльфлин (25) обратил внимание на этот факт «самодвижения» искусства в ситуации, когда художественные накопления человечества оказываются достаточно основательными. По его мнению, уже начиная с XVII в., к примеру, воздействие одного живописного произведения на другое в качестве фактора формирования стиля становится не менее значительным стимулом, чем воссоздание мироощущения окружающей действительности.

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

Современная психофизиология, объясняя процесс эволюции живых существ, доказывает, что причиной этого являются не только изменения окружающей среды, но и врожденное противоречивое стремление живых организмов одновременно к гомеостазу (покою и равновесию существования этих организмов) и к его нарушению, и иногда

исследовательский, познавательный инстинкт способен преобладать над прочими. Это положение чрезвычайно показательно: *никакая внешняя детерминация не обладает жесткой монополией на развитие собственно психических процессов*. Это же отличает и динамику искусства. В определенные исторические отрезки, вполне возможно, существуют ситуации, когда психика развивается на основе самостоятельных ресурсов, так же как и искусство, вполне способное к развитию собственной лексики и в условиях герметичности художественного мира. Искусство, как и психика, далеко не всегда отклоняется только в сторону, предначертанную теорией. И там, и здесь зачастую идет слепой поиск. Новый художественный признак может возникнуть на основе «случайных» результатов, «случайных» выпадов, ошибок, т.е. нарушений художественной нормы. Литературе «закажут» Индию, а она откроет Америку – постоянно в истории мы сталкиваемся с такими фактами.

Особенно важно в связи с этим другое: на фоне невычисленных ходов развития психики и искусства тем не менее вдруг устанавливается их соответствие. Неслучайность и закономерность такого временного единства очевидна. Возможность содержательного пересечения, или расхождения линий массово-психического и художественного ставит перед исследователями вопрос: в каких своих стадиях художественный процесс наиболее репрезентативен с точки зрения реконструкции доминирующих тенденций исторической психологии?

Нельзя не видеть, что новаторские поиски, художественные формы, лидирующие в плане способов выражения, композиционных свойств, языка, далеко не всегда отражают распространенные психологические установки. Выступая с новаторским творчеством, художник ведь как бы порывает с коллективным субъектом и обособляет себя от данной культурной общности. Обратное «включение» в нее происходит только в том случае, если коллектив сможет адаптировать результаты творчества, природа и функции которых первоначально были ему неясны. Таким образом фигура художника, как правило опережающего своей деятельностью содержание массовой психики и сознания, не всегда репрезентирует последнее. Для решения этой проблемы необходимо обнаружение особых интегративных общностей в истории культуры, демонстрирующих совпадение индивидуальных и

общественных ориентиров. Творчество в такие периоды ознаменовано созданием крупных, общезначимых художественных форм.

Действие таких интегрирующих духовных сил, например, можно обнаружить в VI–IV вв. до нашей эры, им соответствует золотой век античной скульптуры, архитектуры, драматургии. При этом совершенно не имеет значения то обстоятельство, что по нынешним меркам принципы, на основе которых достигалась гармония, завершенность и целостность античных образов, носят достаточно простой, наивно-безыскусный характер. Они основаны на вере в вечную гармонию космоса, предопределенность духовной жизни божественным началом. Такие атрибуты космоса, как неизменность, регулярность, цикличность, предсказуемость, выступили в качестве отправных измерений при рассмотрении прошлого и настоящего в судьбах человеческих общностей.

Взаимопроникновение индивидуального и коллективного – удел устойчивых культурных эпох, когда сформированная гармония и действующие внутри стереотипы еще сохраняют свою креативность.

Этот аспект взаимопроникновения личного и общественного получил, в частности, интересную разработку у теоретиков исторической антропологии США. Для фиксации некоего субъективного чувства тождества с социумом, когда человек наиболее интенсивно и глубоко ощущает свое бытие и активность, уже упоминавшийся американский ученый Э. Эриксон выдвинул понятие психосоциальной идентичности. «В минуты переживания этого чувства внутри звучит голос, говорящий “это действительно я!”. Такое состояние отмечено внутренним напряжением, стремлением удержать свое “я” в его неизменности; с другой стороны, человека не покидает уверенность, что окружающий мир составляет гармонию с ним самим, однако без всякой гарантии, что так оно и есть на самом деле. Именно отсутствие подобной гарантии и стимулирует человека к действию и страданию» (26, с. 114).

Сказанное не означает, что крупные произведения искусства не могут возникнуть в исторически переходный период, в условиях культурного кризиса. Это противоречило бы реальным фактам истории, скажем, оценке такого плодотворного и содержательного периода, как XVII в., этой своеобразной «культурной реторты», в которой вызревали новые художественные ориентиры, когда оказался возможным ряд

принципиальных находок в живописи, был дан мощный стимул развитию музыкального искусства.

Разница состоит лишь в том, что творения, возникшие в условиях переплавки всех отживших представлений культуры, скорее *предсказывают* становящийся историко-психологический тип, осуществляют работу по формированию этого типа, нежели *репрезентируют* его. Кроме того, искусство переходных этапов культуры способно наиболее рельефно, осязаемо заявить о переломах и качественных сдвигах в человеке. Ведь именно то, что здесь впервые открывается, затем воспроизводится в устойчивой культурной эпохе.

Обнаруживая и воспроизводя в своих произведениях совершенно новый принцип логики, искусство закрепляло эти новые формы взаимопереходов и диалектических связей в сознании современников, оказывая тем самым *обратное воздействие на динамику процессов в исторической психологии*. Новые приемы контрастности, драматизма приводят к открытию поистине новых форм художественной выразительности, во многом впоследствии трансформирующих прежние способы функционирования психики.

Особую сложность представляет необычайное ускорение ротации форм художественного творчества, наблюдаемое с начала XX в. по сегодняшний день. Нарастание мозаичности, наслаивание разнородных художественных практик может легко дезориентировать исследователя, заставить его отказаться от поиска репрезентативных с точки зрения социальной психологии конструктивных художественных принципов. Кажущаяся «одновременность исторического», ощущение связи всего со всем несет в себе искус мыслить XX век как «свалку ментальностей», перечеркивающую любые траектории исторической психологии и антропологии. Тревожное предостережение в связи с этим высказывал А. Бюргер, замечая, что «велик соблазн идентифицировать историческую действительность с суммой дискурсов, в которых эта действительность дана нам, и полагать, что историческое познание есть не что иное, как история представлений» (27, р. 124).

Словом, на пути изучения форм взаимовлияния исторической антропологии и истории искусств – еще множество продуктивных тем, требующих тщательного анализа. С современной исторической позиции совершенно очевидно взаимовлияние истории становления сознания человека и форм его творческой самореализации.

Примечания

1. См.: *Бессмертный Ю.Л.* «Анналы»: Переломный этап? // *Одиссей. Человек в истории.* – М., 1991. – С. 7–24; *Гуревич А.Я.* Исторический синтез и школа «Анналов». – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – 432 с.

2. *Февр Л.* Бои за историю. – М.: Наука, 1991. – 632 с.; *Блок М.* Апология истории или ремесло историка. – М.: Наука, 1973. – 232 с.

3. *Meyerson I.* Les fonctions psychologiques et les oeuvres. – Paris: Albin Michel, 1995 (1948). – 293 S.

4. *Бродель Ф.* Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. – М.: Весь Мир, 2006–2007. – Т. 1: Структуры повседневности: Возможное и невозможное. – 2006. – 592 с.; Т. 2: Игры обмена. – 2006. – 656 с.; Т. 3: Время мира. – 2007. – 752 с.

5. *Mandrou R.* Introduction a la France moderne. Essai de psychologie historique 1500–1640. – Paris: Poche, 1961. – 652 p.; *Mandrou R.* La France des xvie et xviii siècles. – Paris: PUF: Coll. Nouvelle Clio, 1967. – 336 p.; *Burgiere A.* Dictionnaire des sciences historiques. – Paris: PUF, 1986. – 694 p.; *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. – М.: Прогресс–Академия, 1992. – 376 с.

6. *Эриксон Э.Г.* Идентичность: Юность и кризис / Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1996. – 340 с.; *Erikson E.H.* Life History and the Historical moment. – N.Y.: Hardcover, 1975. – 412 p.; *Wolman B.* The psychoanalytic Interpretation of History. – N.Y.: Basic Books, 1971. – 186 p.; *Keniston K.* Psychological development and historical change / T.K. Rabb, R.I. Rotberg (Eds.) // *The family in history.* – Cambridge, 1971. – P. 77–111; *Bourguignon E.* Psychological Antropology. – N.Y.: Holt, Rinehart and Winston, 1979. – 354 p.

7. См.: *History and Theory // Studies in the Philosophy of History.* – 2018. – Vol. 57, Issue 1. – P. 1–168; *Journal of the History of Ideas.* – 2017. – Vol. 78, Number 4. – P. 1–620; *Comparative Studies in Society and History.* – Cambridge University Press, 2018. – Vol. 60, Issue 1. – P. 1–236.

8. С 1987 г. при Научном совете по истории мировой культуры АН на базе Института всеобщей истории АН работал семинар по исторической психологии под руководством А.Я. Гуревича. Результаты его работы нашли отражение в ежегодниках «Одиссей. Человек в истории», издающихся с 1989 г. Там же с 1994 по 2000 г. работал семинар под руководством Ю.Л. Бессмертного «История частной жизни в Европе до Нового времени».

9. *Гуревич А.Я.* Исторический синтез и школа «Анналов» / Рос. акад. наук. Ин-т всеобщей истории. – М.: Индрик, 1993. – 327 с.

10. *Dibelius W.* Englische Romankunst. – Berlin: Duber R., 1910. – 175 S.; *Freitag G.* Die Technik des Drames. – Leipzig: G. Hirzel, 1908. – 224 S.; *Seuffert B.* Beobachtungen über dichterische Komposition. – Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 1910–1911. – 323 S.; *Spitzer L.* Italienische Umgangssprache. – Bonn; Leipzig: K. Schroeder, 1922. – 264 S.; *Vossler K.* Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Eine Sprach – Philosophische Untersuchung. – Heidelberg: C. Winter, 1904 (Carl Winter's Universität – sbuchhandlung). – 118 S.; *Walzel O.* Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. – Berlin: Im Insel-

Verlag Leipzig, 1922. – 236 S.; *Вальцель О.* Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920) / Авториз. пер. с нем. изд. 1920 г. О.М. Котельниковой, под ред. проф. В.М. Жирмунского. – Петербург.: Academia, 1922. – 96 с.; *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: В. Шевчук, 2017. – 312 с.; *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве. – М.: Логос, 2011. – 144 с.; *Зиммель Г.* Избранное. Философия культуры. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 432 с.; *Фолль К.* Опыты сравнительного изучения картин. – М.: Издание Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1916. – 208 с.; *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения: В 2 т. – М.: Искусство, 1978; *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. Духовные и интеллектуальные движения. – М.: Искусство, 1973. – 304 с.

11. *Кривцун О.А.* Эволюция художественных форм. Культурологический анализ. – М.: Наука, 1992. – 299 с.

12. *Панофский Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства от Античности до классицизма. – СПб.: Андрей Наследников, 2002. – 237 с.; *Зедльмайр Х.* Утрата середины. Революция современного искусства. – М.: Прогресс–Традиция: Изд. дом Территория будущего, 2008. – 638 с.; *Гомбрих Э.* История искусства. – М.: Изд-во «Искусство – XXI век», 2017. – 688 с.; *Hauser A.* Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. – 2. Aufl. – München, 1967. – 464 S.

13. *Warburg A.M.* Gesammelte Schriften. – Leipzig: B.G. Teubner, 1932. – 634 S.; *Кассирер Э.* Философия символических форм. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – Т. 1: Язык. – 272 с. – (Серия «Книга света»); *Кассирер Э.* Философия символических форм. – М.; СПб., 2002. – Т. 2: Мифологическое мышление. – 208 с. – (Серия «Книга света»); *Кассирер Э.* Философия символических форм. – М.; СПб., 2002. – Т. 3: Феноменология сознания. – 398 с. – (Серия «Книга света»); Иконология (учение об изображении) была дефинирована голландским исследователем Г. Хугеверфом как «попытка установить, какое культурное значение или социальный смысл могут иметь некоторые формы, способы выражения и изображения в определенную эпоху». См.: *Hoogewerff J.* L'íconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien // *Revista di Archeologia Cristiana.* – 1931. – N 8. – P. 53–82; *Панофский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства: Статьи по истории искусства. – М.: Академический проект, 1999. – 394 с.

14. *Hauser A.* Sozialgeschichte der Kunst und Literatur: 2 Bände. – München: C.H. Beck, 1953; *Hauser A.* Philosophie der Kunstgeschichte. – München: C.H. Beck, 1958. – 463 S.

15. *Munro Th.* Evolution in the Arts, and Other Theories of Culture History. – Cleveland, Ohio: Cleveland Museum of Art, 1965. – 561 p.; *Carrier D.* Principles of Art History writing. – Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993. – 264 p.

16. *Allen W.* Philosophies of music history: A study of general histories of music, 1600–1900. – N.Y.: Dover Publications; reprint edition 1962. – 382 p.; *Hughes D.* A History of European music. The art music tradition of Western culture. – N.Y.: The Institute of the New-York Historical Society, 1974. – 414 p.; *Saathen F.* Music in Spiegel der Zeit. – Wien: FONDS professionell, 1975. – 430 S.; *Schnaider A.* Musikwissenschaft und Kulturkeisellehre. – Bonn: Bernstein-Verlag, 1976. – 378 S.; *Walter D.* Men and music in Western culture. – N.Y.: Appleton-Century-Crofts, 1969. – 392 p.; *Fleming W.* Art, music & Idies. – N.Y.: Holt, Rinehart & Winston of Canada Ltd., 1970. – 368 p.; *Van Beest Holle G.D.* Welt – und Kulturgeschichte. – Baden-Baden: Holle Verlag, 1970–1974. – 292 S.; *Miss W.* Kunst und

Kultur Europas von Daidalos bis Picasso. – Insbruck: Wort-und-Welt-Verl., 1981. – 285 S.; Lafuente E. La fundamentación y los problemas de la Historia del arte. – Madrid, Instituto de España, 1985. – 464 p.

17. См., напр.: *Алпатов М.* Композиция в живописи: Историч. очерк. – М.: Искусство, 1940. – 132 с.; *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.; *Батракова С.П.* Искусство и утопия. – М.: Наука, 1990. – 304 с.; *Корен В.Д.* Театр и симфония. – М.: Музыка, 1968. – 349 с.; *Михайлов А.В.* Историческая поэтика в истории немецкой культуры. – М.: Наука, 1989. – 224 с.

18. *Шкловский В.Б.* О теории прозы. – М.: Изд-во «Федерация», 1929. – 266 с.; *Веселовский А.Н.* Избранное: Историческая поэтика. – М.: РОССПЭН, 2006. – 688 с.; *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // *Шкловский В.Б.* О теории прозы. – М.: Круг, 1925. – С. 7–20; *Потебня А.А.* Слово и миф: Теоретическая поэтика. – М.: Правда, 1989. – 624 с.; *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 576 с.; *Эйхенбаум Б.* О литературе. Работы разных лет. – М.: Советский писатель, 1987. – 544 с.; *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1977. – 408 с.; *Жирмунский В.М.* Литературные течения как явление международное. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1967. – 20 с.

19. *Сокулин П.Н.* Русская литература: Социолого-синтетический обзор литературных стилей. – М.: Гос. акад. худож. наук, 1928. – 207 с.; *Шмит Ф.* Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 912 с.; *Иоффе И.И.* Избранное. Часть 1: Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. – М.: ООО «РАО Говорящая книга», 2010. – 655 с.; *Иоффе И.И.* Избранное. Часть 2: Культура и стиль. – М.: ООО «РАО Говорящая книга», 2010. – 926 с.

20. *Вальцель О.* Сущность поэтического произведения // Проблемы литературной формы. – Л.: Academia, 1928. – С. 1–35.

21. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. – Режим доступа: <http://philolog.petsu.ru/filolog/lit/bahhron.pdf> *

22. *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и новаторы. – Л.: Прибой, 1929. – 596 с.

23. *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и новаторы. – Л.: Прибой, 1929. – С. 5–29.

24. *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. – Л.: Academia, 1924. – 279 с.; *Эйхенбаум Б.* О литературе. Работы разных лет. – М.: Советский писатель, 1987. – 544 с.

25. См.: *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2017. – 312 с.

26. *Erikson E.H.* Identity. Youth and Crisis. – N.Y.: WW Norton & Company, 1968. – 336 p.

27. *Burguière A.* De la compréhension en histoire // *Annales.* E.S.C. 45 e annee. – 1990. – № 1. – P. 123–136.

* Дата обращения для всех адресов электронных публикаций – 2017 г.