

ШЕСТАКОВ Вячеслав Павлович / Vyacheslav SHESTAKOV

Россия, Москва.
Российский институт культурологии. Сектор теории искусства.
Доктор философских наук, профессор.Russia, Moscow.
Russian Institute for Cultural Research.
PhD, professor.

vpshestakov@migmail.ru



ПАМЯТЬ КАК РЕАЛЬНОСТЬ ИСТОРИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ

Историческая память — это специфическая особенность человеческого рода. Без памяти прошлого не существует ни истории, ни цивилизации, ни культуры. Особую роль историческая память играет в истории искусства, где чрезвычайно важны преемственность, наследование. Искусство является эффективным средством борьбы с коллективной амнезией, сохранения прошлого и познания будущего.

Ключевые слова: история, память, памятник, время, прошлое, будущее, амнезия

Memory as a Reality of Historical Time

The remembrance of history is a special ability unique to human beings. Without memory, there would be no history, no civilization and no culture. Memory, in the history of art, plays a very special role — one where continuity and inheritance are of the highest importance. Art itself is an effective instrument against the death of memory, preservation of the past, and cognition of the future.

Key words: history, memory, memorial, time, past, future, death of memory

Проблема исторической памяти находится на грани теории искусства и философии культуры. Поэтому, прежде всего, следовало бы вспомнить некоторые общие положения, относящиеся к проблеме памяти в ее общем культурном и философском аспекте.

Что такое память? Оксфордский словарь указывает несколько значений этого понятия. Одно из его значений — способность воспроизводить образы, ощущения или идеи, выработанные в прошлом. Отечественная Философская энциклопедия определяет память как «способность индивида к сохранению и воспроизведению своего опыта». В учебнике по «Психофизиологии» (1988) память характеризуется как «фундаментальное свойство живой материи приобретать, сохранять и воспроизводить информацию»¹.

Вместе с тем, в психологии уделяется большое внимание проблеме классификации различных типов памяти. Американский психолог У. Джемс разделяет первичную (преходящую) и вторичную (постоянную память). Д. Хебб указывает на два типа памяти: кратковременную и долговременную. П. Жане указывает на существование двух типов памяти: индивидуальной и коллективной. Широко принято разделение памяти на четыре типа: двигательную, образную, логическую и эмоциональную.

Из зарубежных работ, посвященных памяти, следует указать на исследование А. Бергсона «Память и материя» (рус. пер. СПб, 1911). В этой работе французский философ выделяет два

типа памяти: физиологическую или двигательную и истинную, образную память, которая, по его мнению, определяет работу мышления. Большое значение для изучения роли памяти в процессе воспитания личности сыграли работы французского психолога П. Жане, который полагал, что память — определенный социальный способ приспособления к трудностям, которые преподносит нам изменчивое время. Жане считал, что изолированный индивид вообще не обладает памятью, потому что он в ней не нуждается.

Современные психофизиологические исследования памяти во многом связаны с изучением ее локализации в коре головного мозга. И хотя до сих пор не обнаружен какой-то определенный центр мозга, отвечающий за работу памяти, известно, что в процессе научения и запоминания большую роль играет такой участок мозга, как гиппокамп. В этих исследованиях большую роль сыграли экспериментальные работы, исследующие структуру и функцию мозга.

Следует отметить, что наряду с психологической или индивидуальной памятью существует еще один тип памяти, который довольно редко становится предметом изучения — историческая память. Об этой памяти мы ничего не узнаем из психологических или физиологических исследований. И это вполне закономерно, потому что историческая память — функция культуры как мнемонического феномена, как системы, воспроизводящей прошлый опыт посредством традиций, обрядов, морали. Искусство, как область культуры и ее составная часть, очевидно, тоже может рассматриваться в качестве функции исторической памяти как усвоение, запоминание и

¹ Данилова Н. Психофизиология. — М. 1998 — С.100.



воспроизведение прошлого опыта в системе производства художественных образов.

Итак, можно говорить об индивидуальной и исторической памяти. Индивидуальная память может быть и у животных. Животные успешно запоминают прошлый опыт, они помнят место обитания и способны возвращаться к нему, даже если их увозят на тысячи километров. Ученые считают, что некоторые животные, как, например, слоны, сохраняют память о своих предках — об этом свидетельствуют коллективные захоронения этих животных.

Но у животных отсутствует историческая память, эта память — исключительная принадлежность человека, о чем писал уже Аристотель в своем трактате «Память и воспоминание». Животное не запоминает свой родовой опыт. В работе «О пользе и вреде истории для жизни» Ф. Ницше прекрасно показал отличие животной и человеческой памяти. Память животного довольствуется ежеминутным, животное счастливо живет настоящим, оно живет не исторически. Человек, напротив, наделен памятью, от которой не способен освободиться, даже если он захочет. По этому поводу Ницше пишет следующее:

«Человек удивляется также и самому себе, тому, что он не может научиться забвению. Он навсегда прикован к прошлому; как бы далеко и быстро он не бежал, цепь бежит вместе с ним... Человек должен всячески упираться против громадной, все увеличивающейся тяжести прошлого... Наше существование есть непрерывный уход в прошлое, т. е. вещь, которая живет постоянным самоотрицанием, самопожиранием и самопротиворечием.»² Поэтому, по мнению Ницше, история и полезна, и вредна для жизни, полезна — поскольку она облегчает понимание опыта прошлого, и вредна, поскольку она ослабляет жизненный инстинкт человека, привязывает его к прошлому, от которого он не может освободиться.

Историческая память — связующее начало между разными периодами или этапами времени, между прошлым, настоящим и будущим. На эту функцию исторической памяти указал Н. А. Бердяев в «Смысле истории». По его мнению, историческое время разорвано на три части, каждая из которых восстает друг против друга. «Будущее восстает на прошлое, прошлое борется против истребляющего начала будущего. Исторический процесс во времени есть постоянная трагическая и мучительная борьба этих растерзанных частей времени — будущего и прошлого»³.

Этот разрыв, постоянная вражда настоящего, прошлого и будущего происходит вечно. Преодоление этого разрыва, восстановление единства исторического процесса возможно только в исторической памяти. «Память, — пишет Бердяев, — есть основа истории. Без памяти истории не было бы... Все историческое знание есть ни что иное, как припоминание, как та или иная ее группировка, форма торжества памяти над духом тления»⁴.

² Ницше Ф. Несвоевременные размышления: о пользе и вреде истории для жизни. — М.: Харвест, 2003. — <http://bookz.ru/authors/nicbe-fridrih/razmyshleniya1/1-razmyshleniya1.html> Режим доступа 26.03.2012.

³ Бердяев Н. Смысл истории. — М. 1991. — С. 189.

⁴ Там же. С. 90.

История предполагает наличие исторической памяти. Без этой памяти нет ни истории, ни культуры. Не случайно в прошлом существовали различные школы, которые занимались культивированием памяти, воспитанием мнемонических способностей. И сегодня исследование памяти является предметом многих философских работ⁵. Очевидно, эти важные принципы — уникальный характер исторической памяти, способность синтезировать историческое время — вполне приложимы для истории искусства.

История искусства создавалась как память прошлого, как сложная реконструкция прошлого художественного опыта. Поэтому мы можем рассматривать ее как определенное мнемоническое средство, как способ запоминания, сохранение и воспроизведение художественного опыта. Как мы знаем, первую реконструкцию исторической памяти, связанную с искусством, сделал Дж. Вазари, человек, которого по праву можно назвать родоначальником истории искусства. Его «Жизнеописания выдающихся итальянских художников и скульпторов» представляют попытку соединения прошлого и настоящего опыта развития итальянского искусства. Поскольку Вазари был ограничен в выборе источников, его история искусства складывалась как история биографий отдельных художников, как история более или менее достоверных анекдотов о характере и судьбах их произведений.

Пионерское сочинение Вазари породило огромное количество подражаний, попыток описаний биографий художников. Такого рода исследования, т. н. «книги о художниках» были чрезвычайно популярны в XVII–XVIII веках.

При всех достоинствах этой литературы, ей был свойственен один большой недостаток. Исторический процесс развития искусства в ней представлялся как сумма дискретных единиц — биографий художников. Если переводить эту литературу на язык теории памяти, то это был схематизированный, упрощенный вид памяти, в которой утрачивалась целостность, то, что принято обозначать термином Gestalt. Удачная попытка построения истории искусства в XVIII веке принадлежит И. И. Винкельману. В своей «Истории искусства древности» он постарался проследить историю античного искусства на основе эволюции художественных стилей, развитие которых подчиняется влиянию географической и социальной среды, «благоприятного климата и политической свободы».

Но возникновение научной истории искусства относится к началу XX века. Два выдающихся историка искусства стоят у основания этой дисциплины — австриец А. Ригль, основатель Венской школы истории искусства и немец А. Варбург, основоположник иконологического метода исследования искусства. Сегодня оба эти историка искусства вызывают огромный интерес в мировом искусствознании, их работы переиздаются и переводятся на многие языки, им посвящены научные конференции и дискуссии.

В чем же особенность метода рассмотрения истории искусства, предложенного Риглем? Как известно, в своей работе «Проблемы стиля» Ригль проследил развитие орнамента на протяжении пяти тысяч лет, от египетского лотосовидного ор-

⁵ См. Рикёр П. Память, история, забвение. — М. 2004; Ассман Я. Культурная память. — СПб. 2004; Хаттон П. История как искусство памяти. — СПб. 2003.



намента до античного акантуса и исламской арабески. Ригль пришел к выводу, что в основе этой эволюции лежит не простое подражание природным формам, а изменения форм художественного видения, эволюция в области симметрии и порядка, которые организуют художественные элементы в единое целое.

Иными словами, Ригль перестал рассматривать историю искусства только как хронологическую или биографическую последовательность. Он предложил другую интерпретацию исторического процесса, основанную не на хронологии, а на психологии восприятия. Используя терминологию А. Гильденбранда, он ввел в историю искусства анализ двух противоположных способов восприятия — гаптического (тактильного) и оптического. Греческое искусство, оперирующее замкнутыми плоскостями, основано на гаптическом типе восприятия, а в римском искусстве, основанном на игре света и тени, на сведении объемов к плоскости, доминирует оптический тип восприятия.

Из работ Ригля следовал один важный вывод. Поскольку в истории мирового искусства наблюдаются последовательные смены типов восприятия, определяемые только эволюцией «художественной воли» (*Kunstwollen*), постольку всякое представление о прогрессе искусства как о поступательном развитии от низшего к высшему бессмысленно. Каждая эпоха искусства, ориентирующаяся на определенный тип восприятия, равноценна другим и поэтому она должна основываться по своим собственным, имманентным принципам. Иными словами, в истории искусства не может быть главных и не главных периодов. Это был важный вывод для истории искусства начала XX века, в котором оставалось много «темных пятен» и неисследованных регионов.

В своих воспоминаниях Э. Гомбрих рассказывает о лекциях профессора Й. Стрцуговского, которого он слушал в 20-х годах в Венском университете. «Стрцуговский был значительным историком искусства прежде всего потому, что он был первым, кто отказался заниматься только западным искусством. Его интересы были связаны с искусством Азии и Египта. На самом деле он был фанатическим противником классической традиции, он ненавидел римское искусство и полагал, что только искусство кочевников было творческим. Его лекции были оригинальными, так как он открывал, например, искусство Армении и многих других стран, которые до того времени игнорировались»⁶.

Это было вполне в духе традиций Венской школы истории искусства. Ее представители занимались теми периодами искусства, которые были забыты, так как считались не полноценными и незначительными. Дворжак исследовал раннехристианское искусство и искусство готики, Ю. фон Шлоссер — искусство средневековья, чему он посвятил свою знаменитую книгу «Литература об искусстве» («*Kunstliteratur*»), Г. Зедльмайр — искусство барокко, Э. Гомбрих — искусство маньеризма. И все они показывали художественную значимость эпох, которыми они занимались. Их работы восполняли полноту исторического времени в искусстве, восстанавливали

историческую память о забытых и полузабытых эпохах истории искусства.

Другим ученым, который оказал значительное влияние на развитие европейского искусствознания, был А. Варбург. На его работы по истории искусства оказали большое влияние Я. Буркхардт и Ф. Ницше. Варбург разделял идеи Ницше о дионисическом начале в искусстве. По его мнению, мотивы и образы дионисической античности глубоко проникают во всю европейскую культуру. Главным понятием философии искусства А. Варбурга было *Nachleben der Antike* — наследие античности, другая жизнь античности. Это не было повторением идей Винкельмана. Винкельман говорил о необходимости простого подражания античности, как методе достижения совершенства в современном искусстве. Варбург понимал влияние античности на европейскую культуру более сложно. Память об античности сохраняется в образах и символах магии, астрологии, мистической философии и мистериях.

Варбург обосновал новый подход к изучению Ренессанса, который получил дальнейшее развитие у его последователей — у Э. Панофского и Э. Гомбриха. Свою диссертацию он посвятил анализу картины Боттичелли «Рождение Венеры», в которой он привлекает большое количество античных источников — Гомера, Овидия. Эта работа положила начало исследований античных мотивов в искусстве Ренессанса и более позднего времени.

Оценивая заслуги А. Варбурга перед историей искусства, Э. Гомбрих в своей книге «Искусство и иллюзия» пишет: «То, что Шлоссер сделал для средневековья, его современник Аби Варбург сделал для итальянского Возрождения. Пытаясь решить главную проблему, которой он посвятил всю свою жизнь, проблему античного наследия в Ренессансе, он исследовал подъем ренессансного стиля в терминах адаптации нового визуального языка. Он видел, что художники Возрождения не случайно копировали античные скульптуры. Они искали в них способ движения и жеста, того, что Варбург называл «формулой пафоса» (*Pathosformel*). Он полагал, что художники кватроченто, которые были настоящими чемпионами чистого наблюдения, заимствовали от античности формулы психологических выражений. Его последователи, изучая иконографические типы, обнаруживали, что следование традиции было правилом для искусства Ренессанса и барокко»⁷.

Сам Гомбрих уделял много времени памяти как одному из факторов художественного восприятия, формирования «схем» образного видения, которые разрабатываются, уточняются и реализуются в искусстве. В работе «Карта и зеркало. Теории визуального изображения» (1975) он показывает, что искусство — это сложный тип передачи видимого мира. Если карта — это простая копия, репринт, то искусство сравнимо с зеркалом, в котором отражение зависит от оптики, памяти и законов перспективы. Неслучайно идея искусства как зеркала была широко распространена в эпоху Возрождения. Живопись, изображающая мир таким, как мы его видим, действительно, подобна зеркалу.

Темы, поднятые в книге «Искусство и иллюзия», Гомбрих развил и углубил в другой книге «Образ и глаз» (1982), а также в работе «Чувство порядка», посвященной не только теории

⁶ Gombrich E. H. A Lifelong Interest. A Conversation on Art and Science with Didier Eribon. L., 1993. P. 37–38

⁷ Gombrich E. Art and Illusion. — L. 1972. — P. 23–24.



орнамента, но и, как явствует из подзаголовка, психологии восприятия декоративного искусства. (Часть этой работы была переведена на русский язык в журнале «Декоративное искусство»). Заслуживает интерес попытка Гомбриха применить и бихевиористскую теорию к передаче движения в искусстве. Он разделяет два типа выражения человеческого поведения, которые выражаются в понятиях «симптом» и «символ». Первый тип реакций — это естественные эмоции, выражающиеся, например, в смехе или плаче. Второй тип реакций представляет конвенциональные жесты, имеющие символическое значение. Таково, например, хлопанье в ладоши, означающее одобрение, или жесты приветствия. Историк искусства, анализирующий изображение человеческих движений в картине или скульптуре, должен уметь классифицировать различные типы поведения и связанные с ними виды естественных и символических реакций. (О вкладе Гомбриха в исследование психологии зрения и поведения см. сборник: «Гомбрих об искусстве и психологии», изданный в 1996 году⁸).

Еще одна область искусствознания, которая включает время в качестве фактора восприятия искусства — это гештальтпсихология, утверждающая, что акт перцепции, художественного зрения так же важен, как и акт творчества. В этом контексте следовало бы указать на работы Р. Арнхейма, в частности на его статью «Структура пространства и времени» в опубликованной им книге «Новые очерки по психологии искусства» (рус. пер. М. 1994). Кстати сказать, в этой работе Арнхейм показал, что мы редко воспринимаем время само по себе, предпочитая придавать ему пространственные параметры. «Предположим, говорит Арнхейм, танцор совершает прыжок на сцене. Является ли частью нашего опыта время, в течение которого совершается прыжок? Приходит ли этот танцор из будущего и перепрыгивает через настоящее в будущее? И какая часть его исполнения принадлежит настоящему?»⁹ Арнхейм заключает, что память имеет пространственный характер. Любое воспоминание имеет свой адрес, а не дату. Прошлое существует в нашем восприятии только в той мере, в какой мере мы сохраняем следы прошлых событий в настоящее время. Все, что вспоминается, охвачено следами памяти и имеет свое место в мозге как существующее в настоящем времени.

Историческая память — это воспроизведение времени. Время нельзя остановить. То, что лишено времени — это вечность, в которой нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего. Исключительная особенность искусства заключается в том, что оно может останавливать время и передавать то, что является вневременным, вечным. Таковы гениальные произведения искусства, ставшие памятниками — хотя они принадлежат времени, они открывают вечное и общечеловеческое в историческом времени.

О творческом характере памяти писал философ Э. Кассирер, который тесно сотрудничал с А. Варбургом и публиковал с его помощью первые свои работы. В своем замечательном исследовании «Философия символических форм» Кассирер обращает внимание на роль памяти как средства перевода эмпирических форм восприятия в символические. Он писал: «Понятие

⁸ Gombrich on Art and Psychology. Ed. by R. Woodfield. — Manchester University Press. 1996.

⁹ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М. 1974. С. 347.

«воспоминание» приобретает новый, более емкий смысл. Для того, чтобы вспомнить некое содержание, сознание должно освоить его внутренне... Недостаточно простого повторения того, что было дано в другой момент времени. Воспринимаемое содержание не как настоящее, а как прошедшее, сознание, тем не менее, хранит в себе его образ, а стало быть, представляет его как что-то неисчезнувшее — и уже таким к нему отношением придает ему и себе иное, идеальное значение»¹⁰.

Э. Панофский в статье «История искусства как гуманистическая дисциплина» различал гуманитарные и естественнонаучные дисциплины. По его мнению, отличие гуманитарного метода заключается в том, что он возвышается над потоком времени и исследует в истории вечное, «остановленное время». «Памятники, — писал он, — обладают свойством возвышаться над потоком времени, и именно в этом аспекте их изучает гуманист»¹¹, то есть историк искусства. Это отлично понимал еще Шекспир, который писал: «назло природе, миру чистой прозы, искусством жизнь застывшая дана».

Английский поэт Уистен Оден, которого занимали загадки и парадоксы времени, одно из своих стихотворений посвятил картине Питера Брейгеля «Падение Икара». С удивительной интуицией он обнаруживает в этом произведении сочетание преходящего, прозаического времени и момент вечности, который останавливает историю:

*Как много о людских страданиях знали
Старинные мастера, как точно они понимали
Место в жизни печали, как выглядит кто-то,
Когда ест он, открывает окно или вдаль идет одиноко.
Как точно изображали стариков, которые уповали
На чудесное воскресенье; как точно передавали
Детшек, которым на воскресенье совершенно плевать,
Если можно по льду на коньках без усталости гонять.
Посмотри, как в «Икаре» Брейгеля все безучастно
И лениво отворачиваются от большого несчастья.
Пахарь, быть может, услышал крик или всплеск,
Но не заметил, как нога исчезает в зеленой воде.
Быть может, на богатом судне кто-нибудь увидал
Как мальчик с высокого неба упал,
Поговорили об этом друг с другом чуть-чуть
И равнодушно продолжили по морю путь*

(Перевод В. Шестакова)

Историческая память обладает огромной емкостью, она может сохранять традиции, столетия и даже тысячелетия. В этом смысле можно понять фразу Бориса Пастернака, кричащего, сквозь форточку детворе: «какое, милые, у нас тысячелетие на дворе?»

Историческая память — вещь прочная, постоянная, константная. Правда, иногда в ней образуются, как в космосе, «черные дыры», в которые могут исчезнуть целые пласты истории. В исторической, также как и в личной памяти, возможны аберрации, дефекты, амнезия, приводящие к выпадению из памя-

¹⁰ Кассирер Э. Философия символических форм. М. — СПб. 2002. Т.1. С. 26;

¹¹ Панофский Э. Смысл и толкование произведения искусства. — М. СПб. 1999. — С. 16.



ШЕСТАКОВ Вячеслав Павлович / Vyacheslav SHESTAKOV

| Память как реальность исторического времени |

ти отдельных имен, произведений, а порой и целых периодов истории. Так, в европейском искусствознании на долгое время была утрачена историческая память о таком стиле, как готика, который рассматривался как варварский период в истории искусства. Подобная аберрация происходила позднее с барокко, пока Вельфлин и представители Венской школы истории искусства не узаконили равноправие и историческую ценность этого стиля. Средневековые основательно «забыли» античную эпоху, потому что христианская культура сознательно отворачивалась от язычества. Что такое эпоха Возрождения, как не восстановление коллективной памяти об античной культуре, об ее архитектурных, литературных и философских памятниках? Конечно, в подобной «забывчивости» лежит определенное нежелание запоминать, то есть определенные идеологические мотивы. Советское искусствознание постаралось забыть целые периоды в истории отечественного и зарубежного искусства, которые казались его представителям идеологически неполноценными, как, например, религиозное искусство Средневековья или абстрактное искусство США. Это была коллективная, специально организованная инженерами общественного сознания утрата памяти. Причем, амнезии подвергалась прежде всего собственная история, например, русская икона или русский авангард начала XX века.

Сколько коллективных преданий, верований, таких, например, как «Легенда о Граде Китеже», атеистическая пропаганда стремилась свести к забвению. Как говорил мне А. Ф. Лосев, в начале XX века каждый интеллигент в России считал своим долгом посетить озеро Светлояр, в водах которого, по преданию, покоится град Китеж. Когда, по совету Лосева, я приехал с небольшой экспедицией на Светлояр в 60-х годах, я был, очевидно, первым, побывавшим у стен невидимого града за по-

следние столетия.¹² Сколько рукописей, документов, пьес, кинофильмов было погребено, насильственно вычеркнуто из народной памяти. Но историческая память, как правило, восстанавливается и забытое возрождается с новой силой. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» яркий тому пример.

Проблема исторической памяти тесно связана с пониманием времени как фактора существования и развития искусства. Действительно, каждый историк искусства, интерпретируя произведение искусства, обнаруживает в нем как то, что относится к конкретному, историческому времени, так и то, что принадлежит к вневременному, вечному или, как часто говорится, к общечеловеческому. Что делает отдельный момент в художественном творчестве монументом, что превращает метогу (память) в мемориал (памятник), отдельное произведение искусства — в памятник, воплощающий не только историческое время, но и вечность, не только настоящее, но прошлое и будущее?

Проблема исторической памяти чрезвычайно важна не только для искусствознания, но и для истории и философии культуры. Эта память лежит в основе культуры. В конце концов, главная функция культуры заключается в том, чтобы культивировать историческую память. Когда эта память ослабевает, подвергается болезням амнезии, когда происходит рассеивание или выпадение памяти, или когда короткая память доминирует над долговременной, тогда культура умирает, теряет способность к самосознанию. Искусство, как одно из явлений культуры, может противостоять этой утрате памяти и способствовать познанию прошлого, осмыслению настоящего и предвидению будущего.

¹² Шестаков В. П. Эсхатологические мотивы в легенде о граде Китеже // Шестаков В. П. Эсхатология и утопия. Очерки русской философии и культуры. — М. 1995. — С. 6–32.

