

# ИДЕАЦИОНАЛЬНОЕ И ЧУВСТВЕННОЕ ИСКУССТВО: К УЧЕНИЮ П. СОРОКИНА О ФЛУКТУАЦИЯХ ЕГО ФОРМ<sup>1</sup>

Леопольд фон Визе

**Цитирование:** Визе фон Л. Идеациональное и чувственное искусство: к учению П. Сорокина о флуктуациях его форм (пер. с нем. Н.А. Головина). *Журнал социологии и социальной антропологии*, 24(3): 23–37. <https://doi.org/10.31119/jssa.2021.24.3.2>

Необычный мыслитель и исследователь дарит нам необычное сочинение, которое, появившись в Америке, не только по его объему (сейчас уже более 2100 страниц), но и по организации труда, в результате которого оно было создано, по методам, которые в нем использовались, по поставленным целям, огромному количеству переработанного материала, охваченному периоду времени (2500 лет) похоже на высочайшие небоскребы Нью-Йорка или Чикаго. Однако неверно считать отличительной чертой этого литературного гиганта лишь его внешние поразительные количественные характеристики. Человек, его создавший, русского происхождения, дух этого сооружения и его воплощения никак не утверждают оптимизм, а недоброжелательно противостоят массовой культуре и современности. Он явно бьет их по ценностям, осуждает их и видит близкий закат этой культуры.

Кто такой Питирим А. Сорокин? Сегодня ему почти 50 лет, он руководитель департамента социологии Гарвардского университета, но как необычна была его прежняя жизнь. Он из российских крестьян. Сначала он был отхожим рабочим и ремесленником, затем бедным русским студентом, примкнул к социалистам-революционерам, при царе он трижды попадал в тюрьму. Затем он стал юристом, профессором и писателем, издателем революционной газеты.

Во времена Керенского он стал активным политиком. С началом власти Ленина Сорокин стал контрреволюционером, боровшимся с коммунизмом. Он был вынужден спасаться бегством, был заочно приговорен к смертной казни и с тех пор стал политическим изгнанником. Он при-

---

<sup>1</sup> Перевод текста рецензии с немецкого на русский язык и его подготовка к публикации выполнены при поддержке РФФИ, проект № 20-011-00451 по изданию: Wiese von L. *Ideenkunst und Sinnekunst: Zu P. Sorokins Lehre von der Fluktuation der Kunstformen. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 1938. 32(2): 97–109. Библиографические ссылки в тексте Л. фон Визе. Подстрочные сноски, примечания и комментарии переводчика.

ехал в Америку без средств к существованию. Профессор Е.А. Росс<sup>2</sup> пишет в своей автобиографии, что он обратился в марте 1923 г. к своему в то время весьма влиятельному коллеге Смоллу<sup>3</sup> в Чикаго с просьбой дать Сорокину возможность работать преподавателем, но получил такой ответ: «Не могу поверить, что русский профессор социологии сможет найти здесь свое будущее. Мне кажется жестоким обнадежить его мыслью, что он может быть полезен в каком-нибудь американском университете». Тем не менее Висконсинский университет Росса поддержал беженца, и Росс добавил в автобиографии: «Он (Сорокин) занимает сейчас в Гарварде самую интересную кафедру социологии, какая только есть в мире».

Мировая война и ее последствия распатали в русском человеке прежнюю веру в прогресс, социализм, демократию и научный позитивизм. Особенно русская революция, которую он с ужасом так близко и сполна пережил, научила его совершенно по-новому, независимо от оптимизма XIX в., ставить вопросы о взаимосвязи социальной и культурной жизни. Постепенно у него сложилась новая картина человеческой истории. Возник план создать энциклопедическую философию истории, осмысляющую культурное развитие греко-римской античности и европейско-американского общества, которое он называет «западным», за последние 2500 лет с учетом истории Египта, Вавилона, индийцев, китайцев и арабов. Как и во всех подобных опытах, речь идет о том, чтобы почти в бесконечном потоке событий найти простые, не разложимые далее основные принципы, причем в небольшом числе, которые всегда бы подтверждались.

В качестве конечной системообразующей основы он усматривает дихотомию, т.е. меняющуюся во времени противоположность принципов «идеациональности», или оформления на основе идей, и того, что им обозначается термином «the Sensitive», который вряд ли можно перевести одним однозначным словом «чувственное». (Вероятно, на немецком языке лучше было бы использовать слово «das Sinnengemäße» — «соответствующее смыслу, смысловому содержанию», но его не следует путать с совершенно иным понятием «das Sinngemäß» — «отвечающее чувствам».) Сорокиным же противопоставляется культура с духовным содержанием и культура, служащая чувствам, движимая лишь удовлетворением чувственных потребностей. Редкостный баланс эти противоречащие друг другу системы

---

<sup>2</sup> Росс Эдвард (Ross, 1866–1951), американский социолог и психолог, один из основателей социологии в США, президент Американской социологической ассоциации (1914–1915).

<sup>3</sup> Смолл Альбион (Small, 1854–1926), американский социолог, социальный дарвинист.

культуры находят в третьей форме, которую он называет идеалистической (что вводит в заблуждение) и в которой противоположности соединились бы в наивысшей и чистейшей форме. Кроме того, бывают еще и другие смешанные и менее значимые культурные образования.

Обе формы, охватывающие всю социальную и культурную жизнь, изменение и смена которых в ту или иную эпоху обеспечивают реальную «динамику» истории, играют роль во всех областях культуры. В первом томе их роль показана в развитии искусства, а именно живописи, скульптуры, архитектуры, а также в музыке и поэзии. Второй том посвящен тенденциям в поисках истины, этике и праве. В третьем томе рассматриваются социальные отношения (в узком смысле этого слова), затем войны и революции. Четвертый том еще не вышел в свет<sup>4</sup>. В нем планируется представить общую теорию социально-культурных изменений и учение о соответствующем методе.

Особое внимание автор уделяет тому, чтобы не просто выдать умную гипотезу, предложив инструмент, который, помимо всего прочего, мог бы послужить овладению историей и современностью, а попытаться индуктивно доказать безусловную правильность своей систематики, превосходящей все иные интерпретации истории, заставляя говорить факты, причем в двояком отношении. Он различает качественное и количественное описание развития искусства. Сначала он дает его качественные очертания, анализируя последовательность художественных стилей, обобщения историков искусства. Затем в количественном описании использует подсчеты, результаты которых приведены в многочисленных статистических таблицах и диаграммах.

Значительная часть тома посвящена живописи и скульптуре. Его дополняет глава об истории архитектуры. Затем более обобщенно рассматриваются музыка и литература, а также художественная критика с целью показать, как те же самые принципы, которые весьма досконально исследованы на примере развития скульптуры, проявляются и во всех других видах искусства. Так и должно быть, потому что они пронизывают как всю совокупность, так и самостоятельные социальные достижения.

Основной мыслью всего сочинения, а значит и данного тома об искусстве, является то, что два (вышеуказанных) типа культуры, идеациональный и чувственный, совершенно разные. В каждом из них свой образ мышления, своя философия, свои типы личности и ценности. Решающим

---

<sup>4</sup> Четвертый том «Социальной и культурной динамики» П.А. Сорокина вышел в свет в США в 1941 г., но рецензии Л. фон Визе на него не последовало из-за войны, объявленной гитлеровской Германией США в том же году.

является то, что ныне в Германии называется мировоззрением<sup>5</sup>. При этом речь идет (в терминах Макса Вебера) об идеальных типах. Обе базовые категории (идеациональное и чувственное) следует, как выразительно подчеркивает автор, отделять от обычных классификаций искусства: реалистическое, символическое, классическое, романтическое и т.д. Исторически различимые отрезки времени и направления склонялись либо к идеационизму, либо к чувственной культуре. Тем не менее бывают длительные эпохи, когда тот или иной тип преобладает настолько, что можно говорить о периоде идеационального искусства в одном случае и чувственного — в другом. Кроме того, есть и ярко выраженные смешанные типы мировоззрения и культуры, из которых только один, идеалистический, является «логически интегрированным». «Количественно он представляет собой более или менее сбалансированное соединение идеациональности и чувственности, правда с преобладанием идеациональных элементов. В качественном отношении он синтезирует условия обоих типов во внутренне прочном и гармоничном единстве» (с. 75). Жаль только, что такое счастливое смешение культурных принципов является, по словам Сорокина, очень редким и мимолетным.

Обратимся к изобразительному искусству Европы со времени Великого переселения народов (VI–VII вв.). Согласно Сорокину, факты свидетельствуют о том, что до XVII в., особенно с X по XIII в., почти все искусство было идеациональным, а искусство XIII в. — преимущественно «идеалистическим». С тех пор стал расти поток визуального (идентичного чувственному) искусства, а идеалистическое стало убывать, пока в XIX в. не расцвело чувственное искусство. Такое изменение в мощном волнообразном движении с рябью мелких волн второго порядка проявляется как в предметах искусства, так и в его формах и стилях. Общее развитие (идеациональное искусство, включая средневековое, кратковременный расцвет идеалистического и длившаяся 700 лет, теперь подошедшая к концу гигантская волна чувственной культуры) наблюдается во всех европейских странах. Все они принадлежат единому «континенту культуры», где развитие всюду идет одинаково, пусть и несинхронно. Двадцатый век показывает-де явную реакцию, направленную против визуализма, но он все еще не определил свой идейный стиль.

Как представляется греко-римская античность? С XII по IX в. до Рождества Христова (Р.Х.) господствовало визуальное искусство, с VIII по VI в. — идеациональное, в конце VI в., в V и частично в начале IV в. до Р.Х. рас-

---

<sup>5</sup> Мировоззрение (Weltanschauung) — особый взгляд на мир, отличный от результатов позитивных наук.

цветало изумительное смешанное идеалистическое искусство. В эпоху с конца IV в. до и по IV в. после Р.Х. господствовало эллинистическое и римское чувственное искусство, но христианство внесло первые признаки идеационизма.

Если обобщить историю за 31 столетие, то получается такая последовательность, в которой за примитивным чувственным искусством следует идеациональное. Уход идеационизма и медленное нарастание визуального приводят к краткому периоду идеалистического искусства. Оно подавляется проникновением чувственного, которое может быть устранено лишь новым идеациональным искусством. Следовательно, расцвет искусства, который Сорокин называет «идеалистическим», может наступить лишь тогда, когда пойдет на спад чистый идеационизм и возникнет умеренный визуализм, а не тогда, когда визуализм подавляется и возникает тенденция развития идеационального искусства. Таким образом, в ближайшем будущем, скажем, во второй половине XX в., не могло бы начаться великое искусство, разве что не будет преодолена новая стадия однозначно однобокого идеационального искусства (ср. в связи с этим с. 321 и далее).

В каких признаках выражаются три последовательные формы искусства (идеациональное — идеалистическое — чувственное)? В идеациональном искусстве — почти лишь религиозные темы и мотивы. Оно внемирское и надмирское, оно аскетично и враждебно чувственности, отвергает вожделения и радости земной жизни. Его вера не знает сомнений. Нагое тело изображается редко. Если это случается, то в духе аскетизма и презрения к телесности. Природа и ландшафт, исторические события, все жанровое, портреты определенных лиц отсутствуют, как и сатира и карикатура. Искусство в эту эпоху является богослужением и чем-то святым. Царит символ. Эта культура не знает перемен, становления и динамики, а признает лишь только бытие вечного божьего мира. Техника простая, часто остается «архаичной», украшающие элементы и орнаменты отсутствуют. Нет профессиональных художников, критиков, эстетов, знатоков искусства. Ценность всех видов художественной деятельности определяется их религиозным содержанием.

«Идеалистическое искусство» выражает свой смешанный характер и совершенство в следующих чертах: его объекты являются религиозно-светскими и часто героическими; изображаются полубоги и благородные, аристократические и красивые человеческие типажи; но речь идет скорее об абстрактных идеализированных типажах, а не об отдельных людях. Поскольку искусство стало мирским, его объектами выбираются только благородные, положительные, аристократические деяния и лица. Оно свободно

от гедонистического чувственного наслаждения, от патетических, болезненных страстей. Оно чистое и тихое, верит в гармонию разума и чувственности. Нагое тело не рассматривается ни аскетически, ни похотливо. Оно идеализируется в абстрактное (!). Типичное полностью преобладает над индивидуальным. Всё вульгарное, сырое, горькое отсутствует. Имеет место семейный и гармонично-свободный коллективизм. Искусство рассматривается как важный нравственный и политический фактор. Символ заменен аллегорией. Статика не мешает медленному темпу перемен. Техника искусства совершенствуется, не нарушая превалирования внутренней гармонии. Профессиональные художники — *primi inter pares*<sup>6</sup>. Критика является одновременно религиозно-этической и эстетической.

Продолжительный период чувственного искусства характеризуется совершенно негативно: преобладает мирское. Сначала изображаются обычные типажи из народа, затем все больше происходит переход сначала к чисто живописному, после этого к авантюрному, негативному, наконец, патологическому искусству. Изображаются преступники, душевнобольные и т.д. Главным образом речь идет об отдельных персонажах, их чисто индивидуальных чертах и окружении. Предпочтительно изображение повседневных событий. Искусство становится эмоциональным и сентиментальным, страстным, патетическим, часто мрачным, еще чаще эротическим и сексуальным. Преобладают патологические сомнения и интеллектуализм. Весьма многочисленны изображения обнаженного тела с эротическим, похотливым, телесным отображением. Налицо атомизирующий индивидуализм. Это ведет в отношении человека к портрету, в случае природы — к ландшафту, в случае событий — к жанровым сценам. Развивается сатира. Отныне процветает комическая опера, затем оперетта, буффонада, фарс, водевиль. Искусство становится инструментом утонченного чувственного наслаждения, оно должно развлекать, оно из рода занятий «вино, женщины, песни», пусть и в более утонченной форме. Оно визуальное, чувственное, реалистичное, натуралистичное, импрессионистское, сингуляристское. Темп его динамики все больше ускоряется, нужны перемены. Его техника крайне запутана. Предпочтительно колоссальное. Музыкальный инструментальный развит, сложен в использовании. Всё экстернализировано. Художник является профессионалом. Критика играет ведущую роль. Дискуссии бесконечны и хитроумны. Всё решает чувственное удовлетворение.

Современные попытки экспрессионизма преодолеть пороки чувственного искусства на основе всего, что создано до сих пор, еще не следует

---

<sup>6</sup> *Primi inter pares* (лат.) — «Первые среди равных».

понимать как успешный возврат к идеациональной культуре, потому что они еще не нашли свою религиозную основу, а пребывают в иллюзии *Art pour l'art*<sup>7</sup>. Они идут в неверном направлении. Они все еще глубоко погружены в материальный чувственный мир, и у них нет крыльев, которые вознесли бы их в стратосферу истинного смысла, истинной идеи (с. 364).

Том заканчивается словами: «Я во многих местах показал, что в конце XIX и в XX вв. во всех областях искусства наблюдается мощная реакция, направленная против преобладающих чувственно-визуальных натуралистических художественных форм. Мятеж понятен, но его позитивная программа еще запутана, хаотична, бессвязна, как в переходную эпоху в III и IV вв. н.э., когда искусство менялось от перезрелой чувственности к развитию идеациональных форм. Является ли эта реакция первой ласточкой культа идей или лишь мимолетной реакцией, точно сказать невозможно. Однако в силу перезрелости нашего чувственного искусства и других его характерных черт вероятного затухания волны, длившейся с XV по XX в., нельзя исключить шанс того, что это изменение есть действительно начало чего-то нового... Как мы увидим во втором и третьем томах, такая интерпретация получает мощную поддержку от подобной революции против чувственного мышления в науке, философии, религии, праве, этике, а фактически во всех сферах нашей культуры. Столь тотальная революция вряд ли является скоротечной рябью. Вероятно, это признак надвигающегося великого поворота в нашей культуре и в обществе».

В предисловии о современной культуре сказано: «Основной чертой культуры, думается, является тип зрелой чувственной культуры. Как ее дитя, я предан ей, невзирая на ее несовершенство. Осознавая симптомы ее перезрелости, я довольствуюсь возможностью ее заката. Как беспристрастный наблюдатель я могу восхищаться всеми тремя типами (идеациональным, идеалистическим и чувственным), но лишь в период подъема и мощи каждого из них. В своем закате они заслуживают сожаления, а не восхищения».

Следует, однако, отметить, что беспристрастное, спокойное и взвешенное отношение, которое демонстрирует столь страстно любящий и ненавидящий автор (здесь, как и во всем остальном), никоим образом не пронизывает его сочинение, как только он приступает к делу. Хвалить «идеационализм» и преклоняться перед ним, клясть и бранить чувственную культуру невозможно больше, чем этот необычный человек, в котором

---

<sup>7</sup> *Art pour l'art* (фр.) — «Искусство ради искусства» — течение в искусстве XIX–XX вв.

что-то есть от аскетического рвения Савонаролы<sup>8</sup>. (Это чувствуется во многих местах сочинения, например, на с. 257 и следующих, и особенно на с. 500.)

Однако, прежде чем занять критическую позицию в отношении этого тома, следует рассмотреть еще один вопрос: как доказываются эти оценки? В основном вышеназванным «количественным» методом.

При этом невозможно, чтобы индуктивное исследование такой обширной области осилил бы всего один человек. Тем не менее сочинение — не сборник статей нескольких авторов в определенной последовательности. Более того, архитектором и зодчим является только Питирим Сорокин. Благодаря широкой финансовой поддержке Гарвардского комитета по исследованиям в социальных науках ему удалось создать колоссальную организацию помощников из специалистов-исследователей со всего мира (особенно из русских эмигрантов), о которой я расскажу в другом месте<sup>9</sup>. Что касается нашего предмета, то здесь важно лишь, что одновременно в Праге профессором Н.Л. Окуневым<sup>10</sup> со своими неназванными помощниками и Гарольдом Кроссом (Harold Cross) в Кембридже, Массачусетс, были решены определенные вопросы дескриптивной статистики, связанные с большим объемом вычислений. Результаты обоих самостоятельных исследований были сопоставлены. Нет возможности подробно перечислять вопросы, которые следовало выяснять путем подсчетов и классификаций. Следует отметить лишь некоторые. Например, была подсчитана доля религиозных и светских тем в изобразительном искусстве и скульптуре отдельных стран и исторических периодов, затем чередование стилей (всегда с точки зрения категорий Сорокина). После этого изображения нагих тел и оценка степени обнаженности. Но так как сам факт наготы недостаточно раскрывает мотив художника, было вполне дальнейшее деление по «аскетическому», «эротическому» и, наконец, нейтральному обращению художника к наготе. Другие подсчеты относились к произведениям портретного искусства, изображению ландшафтов и т.д.

Окуневым и его помощниками были просмотрены и классифицированы более 100 000 картин и скульптур. Можно поставить себя мысленно

---

<sup>8</sup> Савонарола, Джироламо (Savonarola, 1452–1498) — итальянский религиозный и политический деятель.

<sup>9</sup> См.: Wiese von L. Ideenkultur und Sinnenkultur. Zu Pitirim Sorokins Lehre von der Dynamik des Sozialen Lebens. *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie*. 1937/38. 31(2): 373.

<sup>10</sup> Окунев Николай Львович (1886–1949) — известный искусствовед.

на место достойных жалости лиц, которые, к примеру, были обязаны просмотреть невероятное количество изображений нагого тела, разделить их на три группы, поместив данные в таблицы в зависимости от того, к какой из трех категорий следует отнести художника по впечатлению от его картины или скульптуры!

Для этого нужно иметь часто встречающееся в Америке, но здесь многим чуждое пристрастие к числовым таблицам и диаграммам, которое, по-моему, выливается «в арифмоманию» (*Zählmanie*)<sup>11</sup>. По-моему, здесь не к месту снисходительная улыбка именно потому, что мы не можем рассматривать через призму арифмомании проявления искусства, невыразимые подсчетами. Однако в труде Сорокина этот на первый взгляд грубый и неглубокий метод нашел свое место. Он является лишь одним из нескольких средств верификации его доказательств. Жесткая прямота в постановке ясных вопросов, конечно, не ведет к пониманию сущности искусства, но этого и не планировалось. Постичь его сущность позволяют сведения о художнике, помогающие при всей их простоте понять историческое развитие.

## II

При рассмотрении сочинения, которое может показаться искусствоведам в Германии чуждым в разных аспектах, угнетает мысль о том, что итоговая оценка труда, которой приходится удовлетвориться, несправедлива и неполна. Голый скелет обычно непривлекателен. Рецензент не в состоянии передать впечатление о ряде достоинств книги, ее свежести, ясности и простоте изложения, отчетливости, не вуалирующей мысль, остроте и меткости (правда, и беспощадности) критики, прежде всего непосредственности естественного и безыскусного мышления, — впечатление о всех этих характерных чертах Сорокина. Что касается основной мысли и ее доказательств, то мне кажется верным такое заключение: можно согласиться, что его описание исторического развития в основном верное. При столь творческом достижении не следует придавать слишком большого значения исправлению отдельных деталей.

В связи с этим попутно отметим следующее: а) В отношении поэзии: оценка Сорокиным шекспировского гения является несправедливой, еще меньше справедлива оценка немецких классиков, особенно Шиллера. Также он неправ в поисках идеи у романтиков. Мне кажется, что он неверно понял Гегеля, его эстетику; б) О музыке: утверждение о том, что

---

<sup>11</sup> Психическое расстройство, при котором наблюдается бесцельный подсчет предметов.

развитие отдельных искусств происходило одновременно, автор вынужден ограничить тем, что музыка достигла идеалистического апогея «несколько позже» (с. 567 внизу) изобразительного искусства, расцвет которого приходится на XIII и XIV вв. В числе композиторов расцвета идеалистической эпохи он называет (вместе со старыми итальянскими мастерами Палестрина и Виттория<sup>12</sup>) Баха, Генделя, Моцарта и Бетховена. Между тем Девятая симфония<sup>13</sup> Бетховена была закончена лишь в 1823 г., действительно «несколько позже». О Рихарде Вагнере, помимо прочего, утверждается: «Если учесть, что в центре, как обычно, находится мирская любовь, приукрашенная легендами и романтическими персонажами, то можно понять, что Вагнер является радикальным антиподом всякой идеациональной музыки» (с. 581). Спрашивается: верно ли это в отношении «Парсифаля»<sup>14</sup>? с) Относительно изобразительных искусств: средневековую живопись, особенно мастеров кельнских школ, прежде всего Стефана Лохнера<sup>15</sup>, невозможно втиснуть в предложенную схему. Об эпохе Ренессанса утверждается, что это не истинное, а всего лишь псевдоидеалистическое искусство. Барокко представлено в совершенно искаженном виде. Автор довольно беспомощен перед романским стилем предготического периода. Рембрандт бесцеремонно отнесен к искусству барокко. Импрессионисты характеризуются как яркие иллюзионисты.

Однако мне не хочется за счет лучшего знания деталей мелочно уничижать в целом великолепное произведение. Отдельные разделы, особенно глава об архитектуре (XI) и музыке (XII), даже в формальном отношении очень впечатляют.

Важнее ключевой вопрос: действительно ли категории (ideational, idealistic, sensate) годятся для философии истории искусства? Уже отмечено, что в общем перемены в историческом развитии могут быть верно изображены таким образом. Однако неясен вопрос, действительно ли эти категории лучше многих других, разработанных в теоретическом описании истории искусства?

Спрашивается: готов ли я принять и использовать преимущественно их? Могу лишь так ответить: для пояснения определенных тенденций —

---

<sup>12</sup> Палестрина Джованни Пьерлуиджа да (da Palestrina 1525–1594) — итальянский композитор эпохи Возрождения, автор полифонической музыки. Виттория Томазо (Vittoria, 1540–1608) — испанский композитор, друг Палестрины, писал музыку в его стиле, жил в Риме.

<sup>13</sup> Симфония № 9 ре минор Л. ван Бетховена.

<sup>14</sup> «Парсифаль» — опера Р. Вагнера (1882).

<sup>15</sup> Лохнер Стефан (Lochner, ок. 1410 — 1451).

да, для изображения их конечной квинтэссенции — нет. Конечно, здесь может играть роль субъективное отношение. На вопрос, может ли моя точка зрения претендовать на универсальность, не так просто ответить. Мне кажется справедливее и уместнее облечь критическое отношение в такую форму, которая была бы более личной и тем самым не столь авторитетной, чем следовало бы.

Главные возражения состоят в следующем: 1. Идеациональное «искусство» Сорокина является отпращиванием религиозных обрядов и культа, а не искусством в собственном смысле слова; 2. Духовное, особенно у романтических людей и культурных слоёв, не следует так резко отделять от чувственного; 3. Без использования категории прекрасного (или характеристичного) и рассмотрения воображения в психологическом аспекте как внутренней мощи, которая в основном и творит в искусстве, определение сущности искусства невозможно.

Сорокин справедливо выступает против чистых эстетов, считающих то, что он называет идеационизмом, упадком, дегенерацией, крахом искусства (с. 310 сверху). Его идеациональное искусство на самом деле является началом, а не концом. С точки зрения культуры в целом использование символов в любой культурной эпохе так же мало доминирует в визуальном искусстве, как и искусство над религией вообще. А строительство кубических храмов, простых церковных зданий, изображение таких символов, как голубь, якорь, крест и т.д., простые григорианские песнопения<sup>16</sup>, первые попытки скульптурных изображений богов, несомненно, так же вплетены в историю искусства, как его эмбриональные формы, а еще более — в историю религии, как и опыты овеществления незримого. Это видно у Сорокина на страницах, посвященных истории пения. Утверждается, что григорианские песнопения были единственной великой музыкой во всем западном христианском мире на протяжении почти 1000 лет (с. 538), но с музыкальной точки зрения они якобы весьма посредственны. Святой Августин<sup>17</sup>, установивший нормы песнопения в храмах, обычно заявлял в своих церковных приходах: «Меня волнует не пение, а предмет музыки» (с. 539, примеч.). Глубокие, чистые эмоции, которые Сорокин столь выразительно описывает как эффект этих культовых действий, как раз и являются чем-то религиозным, а не художественным.

---

<sup>16</sup> Канонические католические хоралы, названные в честь папы римского Григория I Великого (540–604).

<sup>17</sup> Св. Августин (Aurelius Augustinus Hipponensis (лат.), 1354–1430) — Аврелий Августин Иппонийский, в православии — Блаженный Августин, теолог, основоположник христианской философии истории.

Сорокин говорит, что чувственное искусство по своей природе гедонистическое, а идеациональное — строгое, аскетическое, незротическое, беззвучное и бесцветное. Нельзя отрицать, что есть строгое, абстрактное искусство, воздействующее в основном своим символическим значением. Однако способно ли оно полностью лишиться чувственности как элемента?

Сорокин указывает, что идеационизм в искусстве не исключение или что-то редкое. Как минимум половина населения земли имеет отношение к нему, прежде всего индуизм, включая джайнизм и буддизм, в Китае — философия Дао, в исламе — суфизм. В частности, его излюбленным примером всегда была Индия. («Понимание искусства индусами является их пониманием жизни, а именно что жизнь интерпретируется через религию и философию», с. 283.) Не только цитируемый автором Кумарасвами<sup>18</sup>, но и все индийцы готовы растолковать европейцам, что вся их жизнь наполнена аскетическим богослужением, а их искусство является совершенно ненатуралистическим, абстрактным и метафизическим. Это верно, но удивляет, как в жизни и искусстве индийцев всех времен это прекрасно уживается с крайним сенсуализмом. Весьма популярный культ богини Кали<sup>19</sup> несет все признаки предельно развитой чувственности. Кроме того, у индийцев есть эротическая лирика, степень сладострастия которой выше, чем в поэзии любого другого народа. Например, прекрасный непальский храм в Бенаресе<sup>20</sup> полон непристойных изображений. Также храмы в Мадуре, Тричинополи и других местах Южной Индии имеют все признаки визуализма, по Сорокину «колоссализма». Несомненно, индийские художники не воспроизводят человеческое тело в точности миллионами статуй своих богов, но эти многоорукие и многоногие существа не только «творение ума» («mental creations»), но и в известном смысле порождения вполне натуралистической фантазии. В них можно найти лишь немногое от великого покоя и чистоты идеационального искусства (в отличие буддизма). В Древней Индии есть не только Упанишады<sup>21</sup>, но и философия Чарвака<sup>22</sup>, которую сам Сорокин считает материалистической (с. 141).

---

<sup>18</sup> Ананда Кентиш Кумарасвами (Ananda Kentish Coomaraswamy, 1877–1947) — историк-искусствовед, традиционалист, куратор Бостонского музея изящных искусств, США.

<sup>19</sup> Кали — богиня индийской мифологии, яростный усмиритель демонов.

<sup>20</sup> Бенарес (Варанаси) — город в Индии, считается священным.

<sup>21</sup> Упанишады — древнеиндийские философско-религиозные сочинения.

<sup>22</sup> Чарвака — атеистическая и материалистическая школа в средневековой индийской философии.

В отношении других «идеациональных» культур Азии продемонстрирована всё та же одновременность аскетической метафизики и чувственности, обращенной к земному: у китайцев даосизм соседствует с конфуцианством, у мусульман секта суфистов существует наряду с теми, кто верит в райских гурий. В поздней Элладе бок о бок сосуществуют киники и киренаики, потом стоики и эпикурейцы. Однако мне кажется, что история раннего Средневековья учит лишь одному: личное, повседневное, эротическое и сексуальное оставлены искусством без внимания не потому, что они не имели значения в жизни людей, а потому что ранняя культура еще не освоила эти области бытия. Она была частью богослужения и носила его черты. Духовная культура и, следовательно, художественное творчество были в основном религиозной деятельностью, и связь с религией придавала им внутреннюю мощь, но в то же время в этом кроется их неразвитость, наивность, бедность и несовершенство в техническом отношении.

Дихотомии Сорокина присущи все недостатки любой упрощенной интерпретации истории, но она еще и не так нова, как ему кажется. Такое противопоставление, в сущности, всегда жестко проводили церковные мыслители-теологи, если они бывали достаточно последовательны. Данная дихотомия сродни средневековому разделению на универсализм (*universalia sunt realia*<sup>23</sup>) и номинализм, признающий лишь реальность конкретных вещей. Она чинит насилие над любыми сложными людьми и культурами. Это обнаруживается, например, когда Сорокин относит Александра Великого, Цезаря, Фридриха Великого, Наполеона, Генри Форда «ничтоже сумняшеся» («without any difficulty») к числу «активных эпикурейцев», а к «активным идеационалистам» — только theologов (за исключением Марка Аврелия<sup>24</sup>) (с. 104).

Он мог бы взять эпиграфом к своему сочинению слова поэта: «Мир души иль чувственное счастье — / Люди могут выбрать лишь одно»<sup>25</sup>. Однако у романтической природы из чувственного возникает идея, а не дуги XIX в. не столько следствие чрезмерной чувственности, сколько недостатки порой болезненного интеллектуализма и односторонней абстракции. Трагичным в мире аскезы нередко является переход от страсти к похоти и обратно.

---

<sup>23</sup> *Universalia sunt realia* (лат.) — «Универсалии существуют реально (и независимо от сознания человека)».

<sup>24</sup> Марк Аврелий (Marcus Aurelius Antoninus, 121–180) — римский император, философ, стоик.

<sup>25</sup> Строки из стихотворения Ф. Шиллера «Идеал и жизнь» (1795), перевод с немецкого языка на русский В. Левик.

По словам Сорокина, преодоление противоположностей в искусстве удалось только во время расцвета готики в XIII в. В Европе после заката Античности лишь тогда имело место идеалистическое искусство. (Ему следовало бы назвать его идеальным, потому что под словом «идеальное» он понимает нечто «совершенное» и «сбалансированное», в то время как в строго научном смысле слова «идеалистическое» идентично тому, что он называет «идеациональным». Однако дело все-таки не в терминах.) В каком безнадежном положении мы находимся, если такая гармония так ужасно редка! При этом я оставляю открытым вопрос о том, правда ли, что соборы и скульптуры того времени воплощают черты тихого покоя в Боге, а не борьбу в прорыве из недр к свету. А в следующие столетия? А Рафаэль, художник, изобразивший Мадонну<sup>26</sup>, только лишь идеационалист? Порой в церковном искусстве как раз-таки встречается удивительная взаимосвязь религиозного объекта с чувственной формой, не так ли? Сорокин, возможно, ответит, что это отличительный признак именно идеалистического искусства. Но так ли редка эта гармония, что с XIV в. она больше не встречается?

Для меня важна мысль о том, что смена и противопоставление идеи и чувственности не отражают сущность искусства, что в прекрасном это противоречие всегда урегулировано, а творения воображения должны быть визуализированы, а не оставаться лишь в области идеации.

Совершенно верно, что провозглашение искусства самоцелью и его свобода от службы иным целям никак не помогало его совершенствованию. Секрет его величия заключается в переплетении свободы и связности. Мое сомнение в реалистичности позиции Сорокина — не защита самодостаточности искусства и запрос на «визуальность» к его теологизму. Его оценка современности, которая, кстати, имеет много общего с сегодняшней ситуацией в Германии, бесспорна. Однако позволит ли избежать или хотя бы уменьшить идеационалистскую засуху, на которую мы, согласно учению Сорокина, обречены изначально, то, что мы опять будем клясть наши чувства?

*Пер. с нем. Н.А. Головина*

---

<sup>26</sup> «Сикстинская Мадонна» (1513) — самая знаменитая работа итальянского художника эпохи Возрождения Рафаэля Санти.

**IDEATIONAL AND SENSATE ART:  
ON P. SOROKIN'S DOCTRINE OF THE FLUCTUATION  
OF ART FORMS<sup>27</sup>**

*Leopold von Wiese*

**Citation:** Wiese von L. Ideational and sensate art: on P. Sorokin's doctrine of the fluctuation of art forms (transl. from German by N.A. Golovin). *Zhurnal sotsiologii i sotsialnoy antropologii* [The Journal of Sociology and Social Anthropology], 24(3): 23–37 (in Russian). <https://doi.org/10.31119/jssa.2021.24.3.2>

**Abstract.** The translation from German into Russian of the review from the journal «*Zeitschrift fuer Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*» (1937/38). It is a critical assessment of the first volume of “Social and Cultural Dynamics” of the Russian-American sociologist P.A. Sorokin.

---

<sup>27</sup> The translation of this review from German into Russian and its preparation for printing was funded by RFBR according to the project no. 20-011-00451. The bibliographical references in the text belong to L. von Wiese. Footnotes, notes and comments are of the translator N.A. Golovin.