

ТИПОЛОГИЯ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В ИСКУССТВЕ: СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ

М. А. Козлова (Новосибирск)

Статья посвящена выявлению и характеристике межстилевых и внутрижанровых взаимодействий в искусстве, обеспечивающих функционирование трансляционного механизма последнего. Анализ типов искусства в синхронии и диахронии позволит сформировать новый способ восприятия таких художественных явлений, как синтез искусств и архитектурный ордер. Сделан акцент на архитектуре как доминирующим компоненте синтеза искусств. Благодаря обращению к данному виду пластических искусств обозначена роль систем кодирования в коммуникативных процессах.

Ключевые слова: взаимодействие искусств, синхрония, диахрония, синтез искусств, система кодирования.

THE TYPOLOGY OF INTERACTIONS IN ART: A SOCIAL-PHILOSOPHICAL ASPECT

M. A. Kozlova (Novosibirsk)

The article is devoted to revealing and characterizing the inter-stylistic and inside-the-genre interactions in art, which provide the functioning of the translation mechanism. The synchronic and diachronic analysis of the art types allows generating a new way of perception of such art phenomena as art synthesis and architectural order. A special attention is given to architecture as a dominate component in art synthesis. By virtue of considering this type of plastic arts, the role of codification system in communication processes is revealed.

Key words: art interactions, synchrony, diachrony, art synthesis, codification system.

Социальное бытие человека, понимаемое как его совместное существование с себе подобными, предполагает в качестве своего атрибута способность и потребность к взаимному общению и выстраиванию на его основе форм коллективной жизни.

Искусство для его современников принимает на себя роль ведущего трансляционного механизма, посредством которого осуществляется передача информации и происходит взаимодействие. Несмотря на то, что искусство по своему содержанию неоднородно, оно являет собой организованную систему – все его виды находятся в определенных связях друг с другом.

Козлова Марина Артуровна – соискатель кафедры теории, истории культуры и музеологии Института истории, гуманитарного и социального образования Новосибирского государственного педагогического университета.

630126, г. Новосибирск, ул. Вилуйская, д. 28.

E-mail: linkart6047@rambler.ru

Коммуникация, как известно, может рассматриваться в синхроническом (представление данного явления или ряда одновременно случившихся явлений во всей их полноте, соответствующих данному моменту времени) и диахроническом (представление истории развития данного явления в течение длительного промежутка времени) аспектах.

В случае, когда художественные системы могут вступать во взаимодействия здесь и сейчас, то есть в пределах своего существования (в данном случае под существованием условимся понимать функционирование) целесообразно рассматривать взаимодействия различных видов искусств. Кроме того, коммуникация может происходить между системами при условии, что минимум одна будет функционировать в настоящий момент времени, – тогда следует обратиться к анализу коммуникативных процессов в пределах одного вида искусства.

Межстилевые и внутрижанровые взаимодействия в культуре и искусстве, таким образом, могут протекать в синхроническом и диахроническом срезе. Выявление и характеристика взаимодействий подобного рода позволит смоделировать приближенный к реальному облик эпохи.

Среди историков искусства широко обсуждалась проблема так называемого «синтеза искусств». Р. Вагнером было введено понятие *Gesamtkunstwerk*, которое явилось выражением стремления к универсальной синтетической форме, способной объединить в себе все виды искусства – музыку, поэзию, танец, живопись, скульптуру и архитектуру. Данная идея, по мысли Р. Вагнера, должна осуществиться в будущем, когда само общество станет единым.

В дальнейшем Х. Зедльмайр в работе «Утрата середины» переосмыслил эту идею, вложив в нее собственное понимание. Под *Gesamtkunstwerk* он подразумевал универсальное произведение, в пределах которого устанавливается синтез архитектуры и изобразительного искусства посредством *формулирования ведущей задачи*.

Тем самым Х. Зедльмайр предложил рассмотреть идею универсального произведения в диахронии. Он считал, что исторические эпохи надежнее всего характеризуются пониманием того, чему искусство служит в каждое время. Ведущая задача искусства стала основанием выделения эпох. Первая эпоха (предроманика и романика) знает в качестве цели искусства только богослужение, исключительная задача искусства мыслится как *Gesamtkunstwerk* церкви. Ключевой тезис эпохи – «Бог как Господь». В эпоху готики на первый план выдвигается образ Спасителя, ставшего человеком. Все искусство подчинено единственной цели – демонстрации Богочеловека. Третья эпоха (Ренессанс и барокко) транслирует идею Богочеловека и «божественного» человека. Она характеризуется стремлением человека к самопознанию и при этом – «наверх». Формируется новый облик зданий – под знаком триумфальности, на фасадах возникает мотив триумфальной арки. Четвертая эпоха выражает идею автономности человека, определяется периодом, который Х. Зедльмайр обозначил как «современность» [1, с. 212–220].

В сущности, представления о *Gesamtkunstwerk* Р. Вагнера и Х. Зедльмайра становятся отражением двух подходов к пониманию синтеза с точки зрения истории искусства.

С позиции коммуникативного подхода, синтез искусств может пониматься, с одной стороны, как итог взаимодействия видов искусств, с другой – как процесс этого взаимодействия. В первом случае синтез искусств можно определить как кульминационную точку развития искусств, момент, когда все виды искусства слиты, находясь в гармоничном единстве; понимание «синтеза» в таком ключе равносильно содержанию понятий «образца» и «эталона» в искусстве.

В рамках второго подхода синтез искусств предполагает такое взаимодействие видов искусств, при котором каждый из компонентов, выступая с определенной степенью самостоятельности, приобретает новые качества, относящиеся равно к его форме и содержанию. Воплощение общего идейно-художественного замысла средствами архитектуры, живописи и скульптуры приводит к синтезу искусств. Г. П. Степанов, делая акцент на живописи, скульптуре и архитектуре, которые находятся в родстве вследствие принадлежности к статичным видам искусства, приходит к убеждению, что «взаимосвязь средств художественной выразительности, направленных к раскрытию различных сторон единого содержания, многократно увеличивает силу эстетического воздействия искусства» [2, с. 9].

Следует заметить, что диалектика гармонии пространства – это не только соподчиненность, но и известное противоборство. Каждый компонент не только приобретает новое качество, но и утрачивает часть своей самостоятельности. Архитектура, допуская в свое пространство живопись и скульптуру, уже владеет ими небезраздельно. Живопись и пластика предъявляют к архитектурному пространству свои права, оставляя архитектуре выражение структурного качества и организующую роль.

Между участвующими в синтезе искусствами возможно различное соотношение. Один вид может полностью доминировать, подчиняя себе другие, к примеру, древнеегипетская архитектура, подчиняющая себе скульптуру и живопись. В таком случае взаимодействия, то есть процесса обмена смыслами, не происходит. Всеобщее значение может приобрести и качество, обычно присущее одному из искусств, что находит выражение в «архитектоничности» пластических искусств в классицизме, «пластичности» в древнегреческом искусстве, «живописности» в искусстве барокко, – при этом факт взаимодействия уже фиксируется достаточно четко. Как в отдельные исторические эпохи, так и в соответствии с конкретным замыслом художника виды искусства могут тесно срастаться между собой, пример тому – архитектура и скульптура готики и барокко, гармонично дополнять друг друга, как это происходит в эпоху Возрождения, либо находиться в контрастном сопоставлении, что можно заметить в сооружениях XX века; в этих случаях динамика взаимодействия очевидна.

В основу *пластического* синтеза искусств положено архитектурное сооружение (здание, архитектурный комплекс). Оно может дополняться монументально-декоративной скульптурой (статуи, рельефы, лепной декор и т. д.), живописью (фрески, панно, мозаики, витражи, орнаменты и т. д.), а также произведениями декоративно-прикладного искусства (народные промыслы и промышленный дизайн), которые развивают и конкретизируют собственно архитектурный образ.

Историками искусства отмечена тенденция к объединению, архитектурно-художественному синтезу, которая объясняется необходимостью решения пластическими искусствами собственных задач.

Вышеозначенные подходы к определению понятий *Gesamtkunstwerk* и синтеза искусств описывают и дают характеристику взаимодействия отдельных видов искусств в синхроническом аспекте. Поскольку виды искусства имеют отличия в формах материального выражения и способах связи с воспринимающей стороной, существуют механизмы, благодаря которым осуществляются взаимодействия. К таковым относятся единая система кодирования и наделение сообщений общим концептом.

Обратившись к анализу архитектуры, попробуем проследить динамику взаимодействий в диахроническом аспекте.

В большинстве случаев механизмом взаимодействия памятников архитектуры через время и пространство выступает система «наделения смыслами». Однако она обладает признаками, отличающими ее от системы кодирования при синхронном взаимодействии. В последнем случае код оказывается жестко регламентированным, то есть концепт прочно закрепляется за знаком, следовательно, движение смыслов в пределах одного означающего не допускается.

В случае диахронического взаимодействия наблюдается обратный процесс: кодирующие системы обладают пластичностью, то есть имеют возможности либо для добавления новых смыслов (то есть присвоения знаку нового концепта), либо для трансформации смысла (то есть замещения концепта). В истории искусства существует прецедент, в рамках которого реализуются обе возможности. Речь идет об упомянутой выше системе архитектурных ордеров, получившей распространение во многих художественных системах от античного времени до современности.

Главную причину этого явления А. В. Иконников формулирует следующим образом: несмотря на то, что ордерная система в наибольшей мере формализована, каноны и нормы имеют для нее важное значение, зависимость элементов от контекста и структуры целого сохраняется при создании этой системой языка архитектуры [3]. Для античной архитектуры ордер был одновременно и пространственно-пластической метафорой, и реально работающей конструкцией: соблюдение его норм давало уверенность в прочности и устойчивости сооружения.

Однако ордер у Витрувия уже не является приемом организации индивидуального архитектурного организма, он обретает определенную независимость по отношению к произведениям, в которых используется [4]. Вместе с универсализацией системы римские ордера освобождаются от антропоморфных ассоциаций – последних признаков иконического знака, сохранявшихся в архитектурной форме. Витрувий писал о таких ассоциациях, противопоставляя признаки дорического и ионического ордера как борьбу мужского и женского начал. Однако для того чтобы мотивировать аналогию, ему пришлось напомнить читателю о происхождении ордера, и тем самым обратиться к греческим образцам. Универсальность римского ордера уже не допускает конкретных полуизобразительных мотивов. Ордер становится абстрагированным символом, происходит разрыв с теми смысловыми значениями, которые могли ограничить его применение.

Структурно-математическое понимание красоты, характерное для Ренессанса, воплотилось в восприятии здания как целостного организма, в стремлении к независимости архитектурных форм, которые характеризуются только отношением одна к другой. Такому принципу также отвечала ордерная система. Ордер воспринимался как регулятор композиции и, в то же время, как антропоморфный символ, позволяющий наполнить пространство «божественной красотой» и образностью.

В период преобладания классицизма канонизация форм ордера стала еще более жесткой. Рационализм, порождение «века разума», претворялся во внутреннюю логику этого языка, герметически замкнутую в собственных закономерностях, в своей «мнимой тектоничности». Вместе с тем, значения, которые связывались с ордером и его элементами, становились все более отвлеченными и абстрактными. Связь этих значений с формой становилась все менее устойчивой, зависящей от культурных контекстов и общественных настроений.

В XVIII–XIX вв. для зданий, обслуживающих громадные людские массы в разрастающихся городах, стали необходимы пространства, свободные от опор. Железобетонные конструкции радикальным образом изменили объективные основы тектоники. Промышленная революция конца XVIII – начала XIX вв. нарушила жизнеспособность архитектурного ордера, в течение пяти столетий поддерживаемую устойчивостью типов зданий, для которых был естественным пространственный модуль, определявшийся ордером.

Наряду с выявленной способностью к полной трансформации собственной системы кодирования архитектурный ордер подвержен изменениям внутри структурного целого.

Римская архитектура унаследовала от греческой архитектуры три ее ордера (дорический, ионический и коринфский) и прибавила к ним собственные вариации. Первую из этих вариаций римляне заимствовали у этрусков; она получила название тосканского ордера. Тосканский ордер, в свою очередь, есть вариант дорического ордера; отличие заключается в том, что тосканская колонна опирается на базу, но лишена каннелюр. Второе изобретение римской архитектуры – так называемая композитная капитель, которая сочетает ионийские волюты с коринфским мотивом аканта. Важным в конструктивном и историческом смысле оказывается третье изобретение римских архитекторов. В римской архитектуре постепенно совершается радикальное изменение конструктивных принципов: от горизонтального антаблемента (системы архитрава) римские архитекторы все чаще переходят к перекрытию опор с помощью арок и сводов. Для того чтобы концентрировать давление арки на оси опор, между пятой арки и капителью вставляют особый конструктивный элемент – так называемый импост (представлявший собой сначала как бы профилированный отрезок эпистилия, а позднее имевший форму куба или опрокинутой пирамиды); в дальнейшем развитии (особенно в византийской архитектуре) и капитель колонны приобретает форму импоста (так называемая импостная капитель).

В эпоху романского стиля узор капители обогащается мотивом плетений и фантастических комбинаций человеческих тел и тел животных. Во

времена готики растительные украшения капителей и баз переживают новый расцвет.

Наконец, в эпоху маньеризма и барокко внимание архитекторов устремляется на ствол колонны, на обогащение его силуэта то спиральными изгибами (витая колонна), то оправой колец, то разложением ствола колонны на ряд самостоятельных слоев, иногда попеременно круглых и четырехугольных (рустический, сельский ордера, французский ордер и т. п.)

Таким образом, благодаря пластичности кодирующей системы, ордерная тектоника является принципом организации пространства практически во всех архитектурных системах.

К кодирующей также можно отнести систему сводчатых конструкций, возникшую в противовес опорно-балочной (ордерной). Такая система реализуется в сооружениях Древнего Рима и в период романики, а в готическую эпоху достигает расцвета.

Арка и свод – наиболее значимые изобретения римлян в области архитектуры и строительства, они являются базовыми элементами архитектурных конструкций романского и готического периодов. В знаменитом Пантеоне, перестроенном во II в. при императоре Адриане, идея свода достигает максимального воплощения. Эта идея переходит в византийское зодчество, обретая материальное выражение в типе крестово-купольного храма. В романской архитектуре происходит переход от центрального плана сооружения к продольному. Здание начинает приобретать ритмичность, появляются новые архитектурные элементы (трансепт, средокрестие, травей).

В соборах готики опорно-балочная конструкция заменяется каркасной. В этой связи уместно привести суждения Б. Виппера, который, анализируя различные стили с точки зрения конструктивного замысла, устанавливает понятия мускульной и скелетной архитектуры [5]. Тип мускульной архитектуры ярче всего воплощен в классическом стиле (архитектура Греции и итальянский Ренессанс). В здании классического стиля глаз зрителя не «прощупывает» самого скелета конструкции, но угадывает его под некоторой наружной оболочкой или драпировкой.

Напротив, в готической архитектуре скелет здания совершенно лишен наружной оболочки, словно обнажен, и именно конструктивные части здания, его костяк являются носителем художественного выражения.

Свод как элемент конструкции в готике остается, приобретая новые формы. Отличительная черта французской готики – стрельчатый свод, английской – веерный свод.

Наконец, следует включить систему членений архитектурного сооружения, которая, в зависимости от контекста и структуры целого, имеет вертикальную, горизонтальную и криволинейную направленность.

Горизонтальное направление символизирует покой, прочность, тяжесть; вертикальное направление внушает представление деятельности, роста; кривые же линии обычно воплощают движение, динамику.

Можно заметить, что южная архитектура отдает предпочтение горизонтальному направлению, тогда как в северной часто преобладает вертикальное устремление.

В живом организме здания язык направлений становится гораздо более гибким и сложным, может сильно изменяться – в зависимости от тех комбинаций, в которых сочетаются направления.

Для архитектуры Древней Греции характерна как вертикальная направленность членений, выраженная устремленностью и вытянутостью вверх колонны, так и горизонтальная, которая заключается в наличии колоннады.

Романика осуществила переход к горизонтальному членению, чему способствовали упоминавшийся выше продольный план сооружения, а также техническая сложность увеличения высоты здания вследствие конструктивных особенностей сводчатой системы (распор арки).

И готике, и барокко (в отличие от романского стиля и Ренессанса) свойственно преобладание вертикального направления. Но в то время как архитектура барокко воплощает борьбу между тяжелой, косной материей и преодолевающей ее энергией, в готике нет никакой борьбы, никакие препятствия не останавливают победное устремление гибких вертикальных линий.

Подводя итог, можно сказать о существовании взаимодействий в искусстве в двух срезах: синхроническом, что реализовалось в таком явлении, как синтез искусств, и диахроническом, что продемонстрировал анализ систем кодирования в архитектуре.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зедльмайр Х. Утрата середины. – М. : Прогресс-традиция : Территория будущего, 2008. – 640 с.
2. Степанов Г. П. Взаимодействие искусств. – Л. : Художник РСФСР, 1973. – 184 с.
3. Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. – М. : Искусство, 1985. – 175 с.
4. Витрувий. Об архитектуре. – М. : Изд-во Акад. архитектуры, 1936. – 331 с.
5. Вишпер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – М. : Изобразительное искусство, 1985. – 288 с.

УДК 008 + 811

НЕОМИФОЛОГИЧЕСКИЙ ТЕКСТ В КУЛЬТУРЕ СИМВОЛИЗМА

В. В. Видеркер (Новосибирск)

В данной статье на основе семиотико-типологического подхода исследуется проблема неомифологического текста в эстетике русского символизма рубежа XIX–XX вв. Осуществленный анализ бинарной оппози-

Видеркер Вячеслав Владимирович – кандидат культурологи, доцент кафедры теории, истории культуры и музеологии Института истории, гуманитарного и социального образования Новосибирского государственного педагогического университета.

630126, г. Новосибирск, ул. Виллойская, д. 28.

E-mail: widerker@ngs.ru