



**ПРОКОПЦОВА Вера Павловна**, заведующий кафедрой белорусской и мировой художественной культуры Белорусского государственного университета культуры и искусств, доктор искусствоведения, профессор.

В круг научных интересов входят история и теория художественного образования, история художественной культуры Беларуси, компаративное искусствоведение.

*Автор публикуется в журнале «Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў» с момента его основания.*

## КОМПАРАТИВИЗМ В ПРАКТИКЕ И ТЕОРИИ ИСКУССТВА

*Компаративизм как направление и аналитический метод сформировался в отечественном искусствоведении на рубеже XX–XXI вв. Реалии современной художественной практики дают основания для инновационного расширения возможностей современного искусствоведения. Новые унифицирующие тенденции и направления отражают интеграцию искусств, определяют необходимость выработки компаративного анализа различных явлений в искусстве.*

Компаративизм как аналитический (сравнительный, сравнительно-исторический) метод сформировался во второй половине XIX в. в литературоведении. Основоположником считается немецкий филолог Теодор Бенфей (1809–1881) [4]. Компаративистика в литературоведении развивалась благодаря исследованиям И. Г. Гердера, Ф. Буслаева, А. Веселовского, В. Жирмунского, Н. Конрада, И. Неупокоева, Н. Кравцова и др. Термин *философская компаративистика* был введен индийским культурологом Б. Силом [6].

Компаративизм в искусствоведении в отечественной науке возник на рубеже XX–XXI вв., когда сложилось понимание, что традиционные формы изучения искусств, основанные на академическом классицизме, не могут быть единствен-

ными и определяющими для теоретического освоения искусства в реалиях современного функционирования его видов.

На рубеже XX–XXI вв. возникают новые унифицирующие тенденции и направления, которые либо сами по себе являются интегриро-

ванными, либо способствуют и определяют необходимость выработки компаративного анализа различных явлений в искусстве. Диффузия видов, форм и средств высказывания обуславливают инновационные подходы к изучению современных форм и творческих практик в искусстве. Такие реалии современной художественной культуры дают основания для инновационного расширения возможностей современного искусствоведения.

В отечественном искусствоведении стратегическим посылом для разработки историко-теоретических оснований компаративизма явилось открытие в Белорусском государственном университете культуры и искусств в 2003 г. специализации «компаративное искусствоведение». Ретроспективный и актуальный опыт интеграции искусств обусловил необходимость определения новых форм и выработки новых методов в художественном образовании. В XX в. кульминационной точкой в развитии художественного образования стала виртуозная сконцентрированность на одном виде искусства. Тем не менее процессы глобализации, стремительно нараставшие в условиях мирового сообщества, с одной стороны, требовали инновационных образовательных универсалий, а с другой – настораживали возможной утратой ориентиров в «духовной экологии прошедшего тысячелетнюю апробацию высокого искусства» [5, с. 7].

Художественное образование в его комплексном преподнесении в вузах, средних специальных учебных заведениях, школах воспитывает не только профессиональных художников, музыкантов, хореогра-

фов, искусствоведов, но и подготавливает зрительскую и слушательскую среду, способную и главное – стремящуюся воспринимать искусство. А это очень важно, так как сегодня уровень развитости той или иной страны определяется таким важным показателем, как индекс человеческого развития, который включает три основных компонента: образованность, продолжительность жизни и качество удовлетворения основных потребностей человека [1, с. 214].

Взаимообусловленное развитие компаративного искусствоведения как научной и учебной дисциплины стимулировало разработку проблем истории и теории компаративизма в искусстве.

Во всем разнообразии методологических возможностей искусствоведения особый интерес представляет методология компаративистики. Термины *компаративистика* (направление), *компаративизм* (раздел исторического литературоведения и языковедения), *компаративный* (метод), *компарирование* (вариант метода), *компаратор* (прибор) однокоренного происхождения от латинского *comparativus*, имеют единоподобное смысловое толкование – сравнительный, основанный на сравнении – и различаются по степени общности.

Современные реалии компаративистских исследований выявляют определенные терминологические разночтения. Совмещение понятий – компаративистика как новое направление методологии анализа, компаративистский подход, сравнительный, сопоставительный методы анализа и пр. – порождает некоторые разночтения в трактовке само-

го термина, с одной стороны, а с другой – расширяет парадигмы современных методик.

В наше время все более и более актуализируется процесс интеграции искусств. История искусств, и особенно искусство XX в., дает многочисленные примеры межвидовой, внутривидовой, жанровой, формообразующей интеграции: межвидовой синтез архитектуры и скульптуры, музыки и изобразительного искусства; жанровое взаимопроникновение – рондо-соната, опера-балет, балет-симфония, натюрморт-пейзаж, портрет-пейзаж, фильм-опера, фильм-портрет и т. д.

Искусство обладает универсальной способностью по-новому представлять окружающий мир, позволяет увидеть предмет или явление природы в совершенно ином свете, выявляя их суть, примечательные свойства и выражая взгляд автора с особой точки зрения. При этом любой артефакт предстает не в виде «чистой идеи», а всегда материально: в объеме, цвете, звуке, траектории движения. Эти средства выразительности можно назвать своеобразными шифрами и смыслами художественного произведения, благодаря которым позиционируются творческие фантазии автора. Воплощенные в определенную форму, художественную данность, зашифрованные смыслы представляют собой факт творчества, авторский артефакт, не предполагающий авторского комментария. Художник не обязан истолковывать, разъяснять, доказывать. Его произведения всегда наполнены смыслом, подтекстом, интеллектуальным содер-

жанием, в них заложена символическая эмоциональная матрица.

Функция истолкования смысла искусства возлагается на критику, которая, по словам А. Веберна, призвана переводить «содержание произведения искусства с языка переживаний на нормальный язык».

Сама современная практика художественной жизни (диффузия видов, жанров, форм позиционирования искусства) актуализировала выработку новых аналитических принципов и методов в искусствоведении. Аналогичные процессы проходят и в других гуманитарных науках, например в литературоведении. Исследователь К. Н. Галай отмечает, что «созданная в советское время база нуждается в обновлении, а от некоторых понятий приходится вообще отказываться, поскольку они уже не актуальны. На смену научных парадигм влияет социокультурный контекст, междисциплинарные подходы, интермедialность, глобализация и т. д. Новая методология включает в себя как старые, так и новые нормы, понятия» [3].

Компаративное искусствоведение, акцентируя метод, проецирует его на несколько видов искусства, избирая для анализа единый подход, стержень, структуру. Это дает возможность найти нечто общее для всех и то особенное, что свойственно тому или иному виду. Таким образом появляется возможность сравнения, компаративного сопоставления форм и выразительных средств, жанров и видов.



Декорации к опере Дж. Пуччини «Богема» (2002). Фестиваль на Боденском озере (г. Брегенц, Австрия). Сцена знаменита своими амбициозными и уникальными декорациями

Подобные приемы приводят к расширению ассоциативного мышления, обогащению трактовки и восприятия художественного текста, приданию ему дополнительных интерпретационных обертонов. На основе сплава аналитических, академических и инновационных принципов формируется новое, во многом определяющее направление в искусствоведении.

В данном контексте необходимо понимать, что современное искусство имеет ярко выраженную тенденцию к слиянию, синтезу, технологизации, что проявляется в таких его разновидностях, как перформанс, хеппенинг, экранное, компьютерное искусство и др. Все эти явления апеллируют не к догматическим образовательным формам и методам, но скорее к интеллектуальным трансформациям, основанным на актуальной логике развития искусства.

Даже несмотря на то, что многие явления в современном искусстве становятся предметом критики

и научной полемики, они завоевывают достаточно прочную позицию и дают мощный импульс не только развитию, но и изучению искусства, методологической основой которого становится компаративное искусствоведение.

Необходимость акцентуации компаративных (сравнительных) исследований диктуется рядом причин: расширение границ взаимодействия и взаимодействия художественных культур, процессы стирания границ между национальными культурами, в частности в области искусства, усиление функционально-прикладного значения искусства, распространение и использование синестетических способностей авторов, необходимость осмысления внутренней подвижности и взаимопроникновения видов и жанров искусства и т. д. Исследователи неоднократно отмечали, что к концу XX в. мироощущенческий, культурный, исторический, стилевой полифонизм достиг своего предела, что выразилось во всеобщем тяготении к художественному контрапункту.

Синтез искусств и их межвидовая интеграция – центральные понятия современной художественной культуры. В научной практике сегодня широко используются такие определения, как *симбиоз искусств, склеивание, концентрация, гибридность, трансляционное сопряжение*, которые предельно усложняют трактовку этого феномена. Под синтезом часто понимают синкретичность, пограничность, монтажность, компилятивность, коллажность и просто механическое соединение различных видов и жанров искусства.



«Лебединое озеро» П. И. Чайковского.  
Постановка Мэтью Борна.  
Характеристики, присущие женским  
кордебалетным ансамблям,  
«переданы» мужскому кордебалету

Новое использование жанра – прямо противоположное его каноническим признакам – в условиях современной эстетики вызывает и ситуацию «жанр против жанра», как бы отрицающую его сущность. Возникают такие жанровые сценические феномены, в которых первичный жанр «размывается» в результате «обыгрывания» и появляется парадоксальный по сути его антипод – «опера без слов», «концерт без концертирования», «свободная композиция», «дизайн интерьера без мебели» и др. Слияние различных жанров породило жанровые «гибриды». Это относится и к музыкальному, и к театральному искусству.

Современная театральная афиша Беларуси демонстрирует необычайное многообразие музыкальных, квазимузыкальных, «гибридных» и смежных постановочных жанров: музыкальная комедия («Бабий бунт» Е. Птичкина, «Небесный тихход» М. Самойлова), музыкальная феерия, мюзикл для детей и взрослых («Буратино.by» А. Рыбникова, «Африка» В. Кондрусевича), драматическое произведение в жанре мюзикла («Укрощение строптивой» А. и В. Еренковых), драмати-

ческий спектакль с музыкой, детская опера, фольк-опера («Клоп» по В. Маяковскому, музыка В. Дашкевича), зонг-опера («Трехгрошовая опера» по Б. Брехту, музыка К. Вайля и А. Еренькова), рок-опера («Анжелло и другие» по произведениям А. Пушкина, композитор А. Ереньков), концертная опера («Тоска», «Чи-Чио-сан»), рок-опера-балет («Орфей и Эвридика» А. Журбина), репетиция оркестра («Маэстро» по пьесе М. Ладло, музыка В. Моцарта), концертто гротто женской судьбы («Саломея Русецкая»), мистерия («Сымон-музыка» по поэме Я. Коласа, режиссер Н. Пинигин, композитор А. Зубрич) и др.



«Интуиция мифа».  
Фольклорный театр «Госціца»



Фолк-рок-опера «Адвечная песня»  
по одноименной поэме Я. Купалы.  
Композитор Тимур Калиновский

Создание ряда произведений, в которых эксплуатируются схожие

принципы, методы, формы построения и развертывания художественного образа, еще раз подтверждает мысль о том, что в разных видах искусства существует внутренний диалог, взаимопроницаемость сфер концептуальных, тематических, структурных аналогий. Живописные, графические, музыкальные, поэтические, хореографические произведения словно отражаются друг в друге, раскрывая глубинные смыслы, позиционируют в визуальном дискурсе консонансное музыкальное звучание.

Подтверждением возможности гармоничного существования произведений разных видов искусства в единой структурной оболочке может стать форма цикла. Чаще всего форма здесь становится обозначением циклического времени (время года, суток) или жанрового соподчинения (циклы портретов, пейзажей, романсов, инструментальных или хореографических миниатюр, поэтических или прозаических литературных произведений). При этом диапазон концептуализации художественного образа достаточно широк, но основным концептом, ядром, центром цикла в разных видах искусства становятся эмоция, идея, которые дают основание для компаративного анализа независимо друг от друга существующих, но связанных общими структурными, философскими, эмоциональными предложениями произведений. Можно сказать, что циклическая форма – это неограниченное, открытое множество относительно самостоятельных произведений, объединенных общей идеей, которые можно рассматривать как в синхронном, так и в диахронном развертывании.

Обычно под циклом подразумевается группа произведений, составленная и объединенная автором (а иногда критиками или реципиентами), представляющая собой художественное целое. По определению А. В. Шлегеля, в циклической форме могут выступать такие явления, которые «только благодаря предшествующему или последующему становятся полнозначными» [2, с. 483]. Структуру цикла можно сравнить с монтажной композицией, когда, по словам С. М. Эйзенштейна, «два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество» [2, с. 489].

Цикл и циклизация как теоретические понятия и жанровые структуры в творческой практике поэтов, писателей, композиторов, художников формируются в XIX в. Достаточно вспомнить «Повести Белкина» и «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина, «Смык беларускі» Ф. Богушевича, вокальный цикл «Прекрасная мельничиха» Ф. Шуберта, фортепианные циклы «Времена года» П. Чайковского и «Картинки с выставки» М. Мусоргского (написанный под впечатлением выставки художника В. Гартмана), «Игра воды» М. Равеля, «Карнавал животных» К. Сен-Санса, циклы пейзажей русских художников, тематические циклы художников-импрессионистов, такие как «Кувшинки», «Руанский собор» К. Моне, «Бульвар Монмартр» К. Писарро и др. В XX в. форма цикла получила дальнейшее распространение, например, в белорусской фортепианной музыке были созданы «Юнацкі цыкл» В. Каретникова, «Водгукі» В. Дорохина, «На таямнічых сця-

жынках» О. Залётнева, «Думкі і на-строі» В. Солтана и др.

Циклическая форма (греч. *kuklos* – круг) предопределяет средства развертывания художественного образа: последовательность, линейность изложения, раскрытие заявленной в названии темы, темпоритм движения, органичная процессуальность чередования относительно самостоятельных произведений, входящих в цикл.

Такие требования к формообразованию цикла выступают в качестве основных во всех видах искусства. Однако в профильных энциклопедиях определения несколько дифференцируются. Так, цикл в изобразительном искусстве характеризуется как серия или группа живописных или графических работ, задуманных как единое целое и объединенных сюжетным повествованием. Литературоведение рассматривает цикл как специфическую жанровую форму стихотворного единства, возникающую при объединении относительно самостоятельных произведений в целостность более высокого порядка и характеризующуюся определенными признаками (авторская заданность, «одноцентричность» композиции, самостоятельность входящих в цикл произведений и проч.). В музыковедении цикл определяется как музыкальная форма произведения, предполагающая наличие отдельных частей, самостоятельных по строению, но связанных единством замысла.

Тем не менее общность определений очевидна, в числе обязательных признаков цикла – целостность замысла, программное заглавие, сюжетное единство относительно

самостоятельных произведений (чаще всего малых форм), линейная повествовательность, единство образно-стилистического решения.

По аналогии с музыкальными сонатно-симфоническими циклами в изобразительном искусстве сложились крупные циклические формы: диптихи (греч. *diptychos* – двойной, сложенный вдвое), триптихи (греч. *triptychos* – сложенный втрое), полиптихи (греч. *poly* – много и *ptuche* – складка, дощечка). Среди множества известных триптихов можно назвать композиции белорусских художников «В партизаны» В. Кудревича, «На земле белорусской» В. Цвирко, среди полиптихов – «Реквием» белорусского художника В. Кривоблоцкого, посвященный узникам концлагерей и др. Как и в музыкальном цикле крупных форм, в живописи отдельные произведения, входящие в состав полиптиха, согласуются не только по содержанию, цветовому колориту, но и композиционно: каждому отводится строго определенное место, не предполагающее перемещения.

Порождаемые современностью интеграционные формы произведений искусства фокусируют определенное отношение между этими художественными феноменами, обусловленное характером их связи. Преднамеренный синтез в искусстве и происходящие в нем интеграционные процессы переакцентируют, перенаправляют внимание исследователя с самого объекта на процессы и условия его образования, его художественного контекста и требуют новых аналитических методов, каковым, в частности, является компаративный анализ.

Таким образом, в практике современного искусства наблюдаются обобщенные нами следующие *принципы интеграции искусств*, на которых зиждется компаративный анализ современных формообразующих, стилевых и жанровых трансформаций: *межвидовой, межжанровый, жанрово-стилевой, внутривидовой, художественный/внехудожественный (или искусство/неискусство); реминисцентный*.

Например, принцип межвидовой интеграции искусств наиболее отчетливо выражен в сопоставлении видов «литература – музыка» и «изобразительное искусство – музыка». Так, современные белорусские композиторы активно заимствуют и ассимилируют некоторые жанры изобразительного искусства и литературы, продолжая и расширяя традицию взаимодействия видов искусства: *картина* (симфоническая картина А. Мдивани «Разрушение/разбурэнне Полоцка», 1995; музыкальная картина для духовых и ударных инструментов В. Войтика «Дорогами оршанских рыцарей», 1998); *фреска* (фреска для оркестра белорусских народных инструментов Г. Ермоченкова «Собор святой Софии», 1996; хоровая фреска Л. Симакович «Сны Ефросиньи», 2002; Соната для контрабаса и фортепиано, созданная в 1995 г. Г. Гореловой, получила «заимствованное» название «Al fresco», что также позволяет отметить взаимосвязи изобразительного искусства и музыки, выраженные посредством переноса образности); *триптих* (хоровой триптих Л. Шлег «Яко свеща возженная»,

1998); *баллада* (баллада для баса В. Войтика «Полоцк», 1995); *монолог* (монолог Ефросиньи Полоцкой «Вот ты такая, земля святая» А. Бондаренко, 1994); *поэма* (поэма для органа, фортепиано и камерного оркестра «Софийский собор», 1998 и поэма для фортепиано «Старажытны Полацк», 2005 А. Короткиной, симфоническая поэма Г. Ермоченкова «Могила льва», 1999); *хроники* (хроники прошлого для солистов, мужского хора и ударных В. Кузнецова «Песни давних литвинов», 1996); *эссе* («Звуковое эссе № 1» для бас-кларнета; «Звуковое эссе № 2» для баритона, «Звуковое эссе № 3» для фортепиано В. Кузнецова, 1991).

XX век подверг масштабной трансформации понятие «искусство»: в отношении творчества («его может культивировать кто угодно и как угодно»), произведения («все, что может привлечь к себе внимание»), восприятия («нет произведений, есть только художественные ситуации»). Главным катализатором размывания классического понимания искусства послужила техногенная культура (фото, кино, телевидение, Интернет), стимулировавшая мутацию образного языка всей системы классических искусств – театрального, изобразительного, музыкального искусства, литературы. Появление сложных гибридных арт-практик (инсталляция, перформанс, хеппенинг, энвайронмент и др.) вызвало расширение синонимических рядов как в видовом определении искусства (акциональное, визуальное, актуальное и др.), так и в толковании художественного произведения (арт-объект, артефакт, текст).





Інсталляцыя



Рояль модели «Крайслер», фирма «Bösendorfer»

Таким образом, трансформационные процессы, характеризующие современное искусство, провоцируют обращение к интегрированному, компаративному анализу художественных практик, в основе которого лежат сравнительно-сопоставительные методы. В зависимости от цели исследования эти методы могут конкретизироваться как сравнительно-исторический, сравнительно-типологический, сравнительно-структурный, сравнительно-стилистический и т. д.

Сопоставление примеров, фактов творчества, созданных в разные исторические эпохи, может производиться на разных уровнях: содержательном, сюжетном, композиционном, образом, стилистиче-

ском. В этом смысле в белорусском искусстве повод для применения компаративного анализа дает опера Михаила Леончика «Бах... Кофе... Джаз...», поставленная в 2007 г. в театре оперы и балета Республики Беларусь. Само название привлекает внимание зрителя, необычное авторское мышление приглашает к ироническому переосмыслению классического текста. Театральный спектакль в XXI в. не избежал особой постмодернистской театрализации. К участию в постановке была привлечена торговая марка Matador. Кофе стал героем почти каждой сцены – его свежесваренным выносили из-за кулис и передавали в игровой ситуации артистам. В антракте кофе мог отведать каждый зритель. По подсчетам торговой марки в этот вечер было выпито 450 чашек или 30 литров кофе. Настоящая «Кофейная кантата» под несмолкающие овации посетителей.



Сцена из оперы М. Леончика «Бах... Кофе... Джаз...».

Постановка Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, 2007 г.

Многие из современных художественных произведений представляют собой тексты, которые складываются из явных или неявных цитат, реминисценций, отсылок, отзвуков других текстов. Современ-

ные авторы приходят к убеждению, что в творчестве все возможно, но все уже было. При стилистическом разнообразии современной художественной культуры авторы обращаются к прошлому, к самым разным эпохам, объединяя «старое» и «новое» и провоцируя стилевой синкретизм постмодернистского искусства. Культурный диалог базируется на исторических аллюзиях, цитатности, стилистическом плюрализме, кодировании, театрализации, монтаже фрагментов, смешении жанров, высокого и низкого, деканонизации форм. И все это ради диалога с реципиентом, способным прочесть зашифрованные сообщения, ради привлечения публики, привлечения широкой аудитории.

1. Альмухамбетов, Б. А. Глобализация и содержание художественного образования / Б. А. Альмухамбетов // Традиционные мировоззренческие системы и современное искусство : материалы Междунар. науч. конф., Алматы, 25 нояб. 2009 г. – Алматы : КазНАИ, 2009. – 507 с.

2. Введение в литературоведение. Литературное произведение : основные понятия и термины : учеб. пособие / Л. В. Чернец [и др.] ; под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высш. шк. : Изд. центр «Академия», 1999. – 556 с.

3. Галай, К. Н. О дискуссии вокруг компаративистики / К. Н. Галай // Альманах современной науки и образования. – Тамбов, 2011. – Вып. 8. – С. 163–166.

4. Компаративизм // Новая философская энциклопедия : в 4 т. – М. : Мысль, 2003. – Т. 2. – 634 с.

5. Мацневский, И. Возрождение этнической музыки и специальное образование // Аўтэнтычны фальклор : праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зб. навук. прац удзельнікаў III Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 29–30 крас. 2009 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал. : М. А. Мажэйка (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БДУКМ, 2009. – 188 с.

6. Шохин, В. К. Философская компаративистика : проблема концептуализации : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 09.20.03 / В. К. Шохин. – СПб., 2005. – 36 с.

V. PROKOPTSOVA

## COMPARATIVISM IN PRACTICE AND THEORY OF ART

*Comparativism as a direction and analytical method formed in the national art criticism on the border-line of the XX–XXI century. Realities of modern artistic practice give foundations for innovative expansion of opportunities of modern art criticism. New unified tendencies and directions reflect the integration of arts and determine the necessity of working-out the comparative analysis of different phenomena of art.*

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 15.10.2012.