

В.П. Прокопцова
Белорусский государственный университет
культуры и искусств,
г. Минск, Республика Беларусь

**Компаративное искусствоведение
как научная и учебная дисциплина
в зеркале интеграционных процессов современной
художественной культуры**

Аннотация. Компаративизм как направление и аналитический метод сформировался в отечественном искусствоведении на рубеже XX – XXI вв. Новые унифицирующие тенденции и направления отражают интеграцию искусств, определяют необходимость выработки компаративного анализа различных явлений в искусстве.

Ключевые слова: компаративизм, искусствоведение, компаративный анализ, интеграция искусств.

Abstract. Comparativism as a direction and analytical method is formed in the national art criticism on the border-line of the XX–XXI century. 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.

Key words: comparativism, art criticism, comparative analysis, integration of arts.

Компаративизм как аналитический (сравнительный, сравнительно-исторический) метод сформировался во второй половине XIX в. в литературоведении. Основоположителем его считается немецкий филолог Теодор Бенфей (1809-1881) [3]. Компаративистика в литературоведении развивалась благодаря исследованиям И.Г. Гардера, Ф.И. Буслаева, А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского, Н.И. Конрада, И.Г. Неупокоевой, Н.И. Кравцова и др. Термин *философская компаративистика* был введен индийским культурологом Б. Силом [7].

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 единственными 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 интегрированными, либо способствуют и определяют необхо-

димось 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 нарастающие 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 преподавании в вузах, средних специальных учебных заведениях, школах воспитывает не только профессиональных художников, музыкантов, хореографов, 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: образование, 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*, они 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 самого 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.

Ретроспектива истории искусства и научной мысли о нем воссоздаёт панораму многочисленных попыток философов, историков, музыкантов осознать и исследовать искусство как системный, многовидовой феномен, характеризующийся общими для всех видов искусства мировоззренческими и философско-эстетическими основаниями.

Интерес к проблемам взаимодействия искусств является отражением современных представлений о многомерности мира, который далеко не всегда поддается описанию языком традиционных замкнутых в себе видов искусств. Способы изучения и описания нового видения мира рождаются в процессе размышления чистых форм, взаимодействия и синтеза разных видов искусства.

Проблема взаимодействия и синтеза видов искусств является в современном искусствоведении одной из самых актуальных. Она определяет сущность современного искусства, его понимание и перспективы развития. По словам современного исследователя этой проблематики В.П. Толстого, принцип единения искусств и тяготения их друг к другу являются постоянной линией художественного развития. «В последние десятилетия минувшего века происходило критическое переосмысление всего предшествующего развития, поиски синтеза искусств в период так называемого постмодернизма шли путем противоречиво-

го сочетания различных стилевых форм, культурных традиций и эпох» [6, с. 75].

Эволюция художественной культуры XX в. предопределила появление новых практик, что способствовало пересмотру/трансформации традиционных эстетических понятий: «искусство»/«неискусство», «автор»/«перформер», «произведение»/«артефакт», «зритель»/«реципиент» и т.п. Наступила эра синтеза различных видов искусства через жанры и формы, выразительные средства и художественные приемы, ассоциации и символы. Закономерным процессом явилось появление хореографического театра, экранных артефактов, синтетических жанров музыкального и театрального искусств. В этой связи уникальность синтеза жанров очевидна. На протяжении всего XX в. они оказывали влияние на развитие мировой шоу- и арт-индустрии. К началу XXI в. появились технические и эстетические механизмы воздействия на публику, интегрировавшие выразительные средства традиционных и техногенных искусств, достижения культуры и шоу-бизнеса, создавая прочный тандем соавторов. Активное вторжение в зону современного традиционного искусства мультимедийных технологий привело к смещению его художественного пространства, появлению нового рода аудиовизуальной связи (перформанс, мультимедиа, аудиовидеоинсталляции и др.). Так, мультимедиа предполагает взаимодействие разных видов искусства (арт-медиа), а также привлечение технических, электронных средств, разных способов взаимодействия искусства и техники в реальном времени. Мультисенсорные процессы часто обеспечиваются аудиовидеопрограммами с демонстрацией пространственных объектов-коллажей (3D-презентации, 3D-декорации). Концептуальный замысел создателя реализуется путем воздействия на разные органы чувств и стороны восприятия (чувственного, образно-ассоциативного, аналитического и т.п.) реципиента/потребителя искусства. Мультимедиа зачастую выступает концертным жанром, претендуя на околоконцертные помещения или пленэрность («3D-шоу» под открытым небом).

Эстетика современного искусства Беларуси далека от единого образа: синтез, эклектика, мозаичность художественного пространства. Сегодня мы переживаем очередную реформу искусства сцены. Взаимопроникновение, либо даже слияние различных жанров породили жанровые «гибриды». Это относится и к музыкальному, и к театральному искусству. Известно, что «жанр» является одним из существенных компонентов стиля,

особым способом осмысления действительности. В искусствоведении есть мнение о существовании необходимых трех периодах жизни жанра: формирование, стабилизация (или детерминированность) и дестабилизация. Таким образом, существование всякого жанра исторически ограничено определенным периодом развития искусства и сменами стилей. Жизнь жанра в условиях современной эстетики носит довольно противоречивый характер — в жанровой традиции проявляются такие черты, как универсальность функции и уникальность функционирования, нормативность и одновременно невозможность однозначного определения жанра, обусловленность историческим опытом и вместе с тем потребностью в развитии, преодолении, осмыслении этого опыта.

Создание ряда произведений искусств, в которых эксплуатируются схожие принципы, методы, формы создания и развёртывания художественного образа, ещё 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, позиционируют глубинные смыслы.

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 понимаются синкретичность, пограничность, монтажность, компилятивность, коллажность и просто механическое соединение различных видов и жанров искусства.

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.

Современная театральная афиша Беларуси демонстрирует необычайное многообразие музыкальных, квазимузыкальных, «гибридных» и смежных постановочных жанров: музыкальная комедия («Бабий бунт» Е. Птичкина, «Небесный тихоход»

М. Самойлова), музыкальная феерия, мюзикл для детей и взрослых («Буратино.бу» А. Рыбникова, «Африка» В. Кондрусевича), драматическое произведение в жанре мюзикла («Укрощение строптивой» А. и В. Еренъковых), драматический 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. Еренъкова), рок-опера («Анджело и другие» по произведениям А. Пушкина, композитор А. Еренъков), концертная опера («Тоска», «Чи-Чиосан»), рок-опера-балет («Орфей и Эвридика» А. Журбина), репетиция оркестра («Маэстро» по пьесе М. Ладло, музыка В. Моцарта), кончерто грассо женской судьбы («Саломея Русецкая»), мистерия («Сымон-музыка» по поэме Я. Коласа, режиссер Н. Пинигин, композитор А. Зубрич) и др.

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.

Актуальность компаративных исследований определяется «потребностью современного гуманитарного знания в комплексном, интегративном изучении явлений искусства. Для наиболее адекватного понимания творчества художника, соединяющего различные виды искусства, требуется преодоление узкоспециального подхода — музыковедческого или литературоведческого — и переход к межпредметному, интегративному, комплексному анализу» [4].

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 незави-

симо друг от друга существующих, но связанных общими структурными, философскими, эмоциональными сентенциями 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 разворачивании. 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 куса, 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. Шуберга, 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 дыкл» В. Каретникова, «Водгукі» В. Дорохина, «На таямнічых сцяжынках» О. Залётнева, «Думкі і настроі» В. Солтана и др.

Циклическая форма (греч. *kuklos* – круг) предопределяет средства разворачивания 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 *ptyche* — 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 свецца возженная», 1998); *баллада* (баллада для баса В. Войтика «Полоцк», 1995); *монолог* (монолог Ефросиньи Полоцкой «Вот ты какая, 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 А. 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), сти-

мулировавшая 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).

Таким образом, трансформационные процессы, характеризующие современное искусство, провоцируют обращение к интегрированному, компаративному анализу художественных практик, в его основе 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.

На рубеже XX–XXI веков важным становится обновление научной методологии, что принципиально позволяет определить новые способы воплощения схожих творческих идей в разных видах искусства. Интеграция внутренних и внешних факторов и авторских интересов определяет не только сложность восприятия современного произведения искусства, но и необходимость обращения искусствоведа к новой, более развернутой методологии, в основе которой лежит компаративизм. В своих интенциях современное компаративное искусствоведение выступает как внимательный наблюдатель и как подвижная интеллектуальная структура, позволяющая распознать и систематизировать процессуальные изменения в современном искусстве.

Многие из современных художественных произведений представляют собой тексты, которые складываются из явных или неявных цитат, реминисценций, отсылок, отзвуков других текстов. Современные 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 стилевую интеграцию постмодернистского искусства.

Литература

1. *Альмухамбетов Б.А.* Глобализация и содержание художественного образования / *Б.А. Альмухамбетов* // Традиционные мировоззренческие системы и современное искусство: материалы Между-

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

4. Копенкина О. / Белоруссия: Логика номоса / Художественный журнал № 22. Октябрь 1998. // О. Копенкина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx22/xx2220.htm> (дата доступа: 5.05.2009)

5. Мацневский И. Возрождение этнической музыки и специальное образование // Аутэнтычны 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. Толстой В. Синтез искусств, его сущность, этапы становления / В. Толстой // Река времени: сб. статей. – М.: Изобр. искусство, 2004.

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

Т.Н. Савенкова

*Межрегиональный институт экономики и права
при Межпарламентской Ассамблее ЕврАзЭС,
Санкт-Петербург, Россия*

Марианна Веревкина

*«Искусство не для того, чтобы продавать картины,
а для того, чтобы было кому понимать,
что на свете творится и что говорят вещи,
и чем дышит земля, и что кроется в жизни.
И это знание, мучительное и сладкое,
властное и убивающее, ненужное и единственно ценное,
и есть самый большой дар человеку от Бога».*

М. Веревкина

Аннотация. В статье содержится краткий очерк жизни и творчества Марианны Веревкиной, пока еще мало известной в России русской художницы.