

Н. А. ЯКОВЛЕВА

ЖАНРОВАЯ ХРОНОТИПОЛОГИЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ
И МЕТОДИКА ЖАНРОВОГО
АНАЛИЗА ЖИВОПИСИ



Я 47 Яковлева Н. А. Жанровая хронотипология. Теоретические основы и методика жанрового анализа живописи : учебное пособие / Н. А. Яковлева. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2024. — 228 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-48687-8 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2873-5 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Пособие адресовано студентам, магистрантам, аспирантам и всем исследователям, использующим в работе метод жанрового анализа, представляющего собой разновидность системного метода. Автор вводит в понятие системы фактор времени как теоретическое обоснование понятия жанровой хронотипологии.

Логически обоснованы и уточнены следующие понятия: система, структура, макет, модель, художественный образ, жанр, предмет изображения, смыслообразующая художественная форма и др.

УДК 75.01

ББК 85.14

Я 47 Yakovleva N. A. Genre chronotypology. Theoretical foundations and methods of genre analysis of painting : textbook / N. A. Yakovleva. — 2nd edition, ster. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2024. — 228 p. — Text : direct.

The textbook is addressed to students, undergraduates, graduate students and all researchers using the method of genre analysis, which is a kind of systemic method. The author introduces the time factor into the concept of a system as a theoretical justification for the concept of genre chronotypology.

The following concepts are logically justified and specified: system, structure, layout, model, artistic image, genre, image object, sense-forming art form and others.

Рецензенты:

КРИВОНДЕНЧЕНКОВ С. В. — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник-ответственный хранитель отдела живописи второй половины XIX — начала XXI века ФГБУК «Государственный Русский музей»;

САПАНЖА О. С. — доктор культурологии, профессор кафедры художественного образования и декоративного искусства ФГБОУ ВО «РГПУ им. А. И. Герцена»;

ГРАЧЕВА С. М. — доктор искусствоведения, профессор кафедры Русского искусства, декан ФТИИ СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина при РАХ;

БОРОВСКАЯ Е. А. — доктор искусствоведения, профессор кафедры Русского искусства ФТИИ СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина при РАХ.

Обложка

А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2024

© Н.А. Яковлева, 2024

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2024

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ТЕЗАУРУС ЖАНРОВОГО АНАЛИЗА

Научную монографию на обозначенную выше тему следовало бы начать с понятия *жанр*. Но не учебное пособие, которое должно облегчить студентам, аспирантам и всем иным молодым исследователям использование метода системно-исторического жанрового анализа в практической работе. Потому начнем с основополагающих общих понятий. Вполне привычные нашему слуху, они сегодня в употреблении нередко разнятся по смыслу.

Тезаурус.

Это слово (от греческого *сокровище*) в современном обиходе используется для обозначения *тематического терминологического словаря*, организованного не в порядке алфавита, а по смыслу, которым понятия избранной области знания или конкретного исследования связаны между собой. В отличие от *Глоссария жанрового анализа*, который был дан, например, в приложении к монографии «Реализм в русской живописи. История жанровой системы»¹. В глоссарии термины для удобства читателей расположены по алфавиту.

Для словарей, энциклопедий, справочников удобнее всего именно такая расстановка слов. И то, что рядом оказываются *миграция* и *мигрень*, никакого значения не имеет.

¹ Реализм в русской живописи. История жанровой системы. М.: Белый город. 2007.

Когда необходимо собрать и логически обосновать комплекс понятий, актуальных для определенной области знания, направления, метода или конкретного исследования, составляется именно *тезаурус*, в котором понятия, особенно имеющие определения (*дефиниции*) и получающие статус *термина*, выстраиваются в связи друг с другом и включены в единую систему познавательных операций.

Методология и методика.

Важным аргументом в пользу научного исследования любого уровня (дипломной работы или диссертации на соискание ученой степени) является обязательная формулировка: «Достоверность полученных соискателем выводов обеспечена полнотой собранного материала и адекватностью избранных для его исследования методов». Во введении к любой диссертационной работе обязателен раздел «Методология исследования», в котором положено хотя бы перечислить основные методы, использованные диссертантом. Нередко в историко-искусствоведческих работах этот раздел просто переписывается из автореферата в автореферат. Происходит это потому, что коллеги слабо различают понятия *методика* и *методология*. Попытаемся как можно проще и доступнее их определить.

В основе каждого из них лежит корень *метод*.

Метод в переводе с греческого означает «способ достижения цели, определенным образом упорядоченная деятельность»¹.

Методология — это *теоретическое* — логическое обоснование отдельного метода или методики, включающее *категориально-понятийный аппарат*.

Методика — это описание *практического* применения отдельного *метода*, а также *комплекса* или *системы методов*.

¹ Философский словарь под ред. И. Т. Фролова. 7-е изд. М., 2001.

Предлагаемый *метод жанрового анализа* включает разработанный категориально-понятийный аппарат — *терминологический инструментарий*, и *систему его применения*. Их логический анализ, обоснование и определение есть *методология* жанрового анализа. Описание жанрового анализа как комплекса упорядоченных операций есть его *методика*.

Дедукция и индукция.

Теория искусства более активно использует методы, основанные на *дедукции*, — это путь от общего к частному, от *умозрительного логического построения* к живому материалу.

Эмпирическое искусствоведение предпочитает методы, основанные на *индукции*, когда исследователь идет от *частного* к *общему*, от сбора и обобщения конкретного материала к выводам, основанным на анализе и синтезе, сравнении, наблюдении и прочих методах изучения конкретного материала.

Индукция и дедукция используются разными науками, в разных исследованиях и разными исследователями в разных соотношениях.

Системно-исторический жанровый анализ.

Основан на тесном сопряжении индукции и дедукции, хотя на разных этапах исследования предпочтение отдавалось то индукции, то дедукции. В истоках это была работа с живым материалом истории русской живописи. *Логический анализ* этого материала позволил разработать необходимый инструментарий и дал на выходе *универсальную теоретическую модель жанровой хронологии*, которая может и должна в свою очередь оптимизировать исследования живого материала разных искусств в различные периоды их бытия.

Жанровый анализ как раздел *теории искусства* (если таковая будет наконец написана) должен быть

представлен *универсальной теоретической моделью жанровой хронотипологии*.

Жанровый анализ как раздел *методики искусствоведения* (если есть такая методика) предлагает особую систему методов работы с отдельным произведением искусства, с различными жанрами и жанровыми системами (ассоциациями — термин Г. К. Вагнера).

Жанровый анализ в истории искусства может лечь в основу систематизации материала на любом уровне сложности вплоть до жанровой мегасистемы мирового искусства в целом.

Так еще раз доказывается сохраняющаяся и в наши дни продуктивность *системного метода*, о чем не раз говорил М. С. Каган в начале 1990-х годов, когда все, связанное так или иначе со старой идеологией, огульно отрицалось.

Макет и модель.

Обратившись к словарям или интернету, вы обнаружите неисчислимое множество определений этих двух понятий. Потому оговорим и поясним те из значений, которые *актуальны для данного исследования и работают в его пределах*.

И макет, и модель — это сконструированные *подобия* предметов и явлений реальности, но различие между ними весьма существенное: макет «схватывает» *внешние* приметы, модель — *существенные* и, главное, *актуальные* для определенного исследования свойства и качества предмета или явления.

Поясним на простейшем примере. Обычный игрушечный автомобиль — это *макет* известного всем предмета. Модель двигателя внутреннего сгорания, которую наверняка припомнит любой школьник, вовсе не похожа на автомобиль, но должна передать главное свойство автомобиля — принцип его движения.

У каждого макета и модели есть свое предназначение.

Макет-музей «Петровская акватория» — один из прелестных, к тому же интерактивных примеров мастерского макетирования. Зрители получают наглядное представление о том, как выглядела столица России в XVIII веке. В этом главное предназначение музея в центре города.

Но макетирование и моделирование с давних пор были вспомогательными приемами изучения, строительства и проектирования. И макеты, и модели зданий и иных сооружений передавали внешний вид строений и служили учебным целям.

У моделей было и особое предназначение. Не один зодчий и изобретатель создавал модели своих сооружений, дабы проверить и доказать их прочность и красоту. В этих случаях было важно не столько внешнее сходство, сколько строгий расчет. Достаточно вспомнить знаменитую модель деревянного моста через Неву, созданную И. П. Кулибиным и простоявшую у Таврического дворца почти четыре десятилетия без ремонта. Эта модель должна была доказать надежность проекта. К сожалению, он так и не был осуществлен.

Так же в свое время архитектор А. Н. Воронихин использовал модель для того, чтобы доказать прочность перекрытий колоннады Казанского собора.

Модель здания Академии художеств наглядно представила заказчику два варианта фасада, из которых он должен был выбрать один. Преимущество получил тот, который открывал лучший путь свету в учебных аудиториях, что для художественного учебного заведения имело решающее значение.

Приведенные примеры — это конкретные практические материальные модели. В наши дни чаще используются модели виртуальные. Существует математическое моделирование, о котором гуманитариям думать не хочется, но иногда приходится. Существуют схемы графические. Так, композиционные схемы картин — графические модели — создают и художники, и искусствоведы.

Даже осмысленная «почеркушка», которую на лекции делает студент в своем конспекте, — это не что иное как простейшая графическая модель произведения, коль скоро она отображает существенные — актуальные для учебного конспекта черты изучаемого здания, скульптуры или картины. По большому счету само искусство есть не что иное как особое — *художественное* моделирование, выполняющее широкий спектр функций.

В искусствоведении чаще всего используется *графическое* (от почеркушки до строгой композиционной или иной аналитической схемы произведения) и *словесное* (вербальное) моделирование. Преследуя различные цели, мы создаем более или менее сложные вербальные и визуальные (графические) модели отдельных произведений, творческого акта или художественного процесса, исходя из конкретных задач — учебных, научных, популяризаторских.

Так, почеркушка, сделанная на лекции, как правило, служит простым напоминанием об объекте. Композиционная схема по своим функциям значительно богаче. В книге для детей — это наглядное выявление основного смысла картины в предельно обобщенном виде. В научной работе — графический анализ, раскрывающий смысл образного решения.

Таковы же и *вербальные* модели произведения.

Яркий, эмоционально окрашенный рассказ экскурсовода или учителя о картине есть словесный аналог живописного образа (вербальная модель визуального образа), выполняющая важную функцию: передать впечатление, основные чувства, испытанные посредником, и основные мысли, которые им восприняты и поняты, зрителю — реальному (в экспозиции) или воображаемому (в тексте). И так вызвать у него определенную реакцию.

А вот скрупулезное, строгое и беспристрастное музейное описание картины ближе к макету, поскольку

оно должно объективно, безэмоционально и безотносительно к смыслу и образному решению описать — зафиксировать внешнее состояние картины.

Конечно, как всякое сравнение, этот пример относителен. Но, надеюсь, он помогает уловить смысловое различие двух понятий — *макет* и *модель*.

Пример более сложного построения — конкретно-исторические модели художественного процесса, которые создают историки искусства.

Для того чтобы оценить их функциональность и, сколь ни парадоксальным это покажется, условность, достаточно сравнить историю отечественного искусства, которая была написана советскими искусствоведами, и те ее варианты, которые созданы в постсоветский период. Особенно в 1990-е годы.

И официально признанная советская и постсоветские модели художественного процесса подчинены идеологическим целям. И та и другая упрощают сам процесс, поскольку отбираются те его составляющие, которые отвечают «велению времени».

Такую же конкретно-историческую модель художественного процесса, и тоже условную, предлагает жанровая хронотипология, которая, в отличие от предшествующих, позволяет выявить некоторые внутренние закономерности, которым подчиняется историческая динамика искусства — художественный процесс.

Всякая конкретно-историческая модель создается на основе модели теоретической. Для того чтобы построить жанровую хронотипологию любого раздела истории искусства, необходимо определить следующую группу понятий.

Классификация — система. Тип — типология. Хронотип — хронотипология.

Классификация в науке — важнейшая составляющая исследования. Не приведя изучаемые явления в порядок, не объединив их в группы по формальным

признакам (по алфавиту, например), качествам существенным (порой для профанов — вроде бы малосущественным — вроде формы или числа пятнышек на крыльях и некой дополнительной косточки в хвосте), ориентироваться в материале трудно.

Классификации — естественные и искусственные, простые и сложные, открытые и закрытые и т.д. — всегда позволяют сгруппировать те или иные предметы и явления, а затем выстроить их в определенном порядке, а значит, получить возможность получить некие новые знания о них. Система как один из вариантов классификации есть способ описания реальности, дающий возможность представить предмет или явление, а также множество предметов и явлений как нечто целое. Короче: система есть описание целостности.

Сложная система состоит из отдельных элементов, которые

- наличествуют в необходимом и достаточном составе и
- соединены в определенном порядке комплексом (системой) связей — структурой¹.

Если наличествуют все необходимые элементы, а связи, соединяющие их, верны, можно выявить те качества целостности, которые называются надсуммарными (потому что ими не обладает простая сумма элементов) и которые обеспечивают целостности способность выполнять некие функции.

Простейший пример простой механической закрытой системы — будильник. Если в нем есть все необходимые детали (элементы), и они правильно собраны (структурированы), будильник показывает время и звонит в назначенный час.

Если детали собраны в коробке — это просто россыпь, которую можно определить как сумму или —

¹ Каган М. С. Система и структура. В кн.: Системные исследования. Методологические проблемы. М., 1983. С. 89.

если все необходимое в наличии — комплекс, готовый к сборке, или структурированию.

Если сборка проведена правильно, структура верена и верна, мы получим работающий будильник. Если при сборке не хватило хотя бы одной необходимой детали, будильник не пойдет или перестанет звонить. То же произойдет в случае неверной сборки — хотя бы одного существенного *структурного дефекта*.

Существуют системы *простые*, как будильник, и *сложные*, а также *сверхсложные*, состоящие из подсистем, каждая из которых в свою очередь будет состоять из подсистем. Тогда мы говорим о *системе иерархической, многоуровневой*.

Таков организм человека с его кровеносной, пищеварительной, опорно-двигательной, нервной и прочими сложнейшими системами. Такова солнечная система. Таковы галактика и космос.

Когда необходимо упорядочить неисчислимое множество разнообразных объектов, используется особый вариант системы — *типологию*.

Типология.

Создается не просто в опоре на один или даже несколько существенных признаков или качеств систематизируемых объектов, а на основе *типа*. Принципиальное отличие от прочих систем состоит в том, что *тип*, положенный в основу типологии (*типологема*) — должен представлять собой некую *целостность* и обладать всеми признаками целостности. Иначе говоря, сам этот тип может быть описан как система. Это описание должно послужить теоретической моделью для последующих операций:

- разделения множества разнообразных объектов на группы — типы. Каждая такая группа должна обладать *общими* типологическими качествами (своими собственными каждому объекту как целостности) и качествами, отличающими эту группу (тип) от других типов;

- объединения выделенных групп в новую целостность — то есть в систему — на основе того же типа, представленного в виде опорной *теоретической модели*.

В том случае, если мы имеем дело с динамическими — развивающимися целостями, для их описания логика требует введения *фактора времени*. В этом случае следует использовать особую разновидность типологии — *хронотипологию*.

Хронотипология. Это способ описания динамической — развивающейся целостности. И если для создания типологии используется тип, то хронотипология создается на основе *хронотипа*.

Определив наиболее общие понятия, можно перейти к конкретным понятиям жанрового анализа и прежде всего попытаться вывести дефиницию корневого для метода термина — *жанр*.

Хронотип-жанр.

Выше уже было сказано, что при помощи системного метода можно описать как единое целое произведение, жанр, систему жанров и даже искусство в целом.

Относительно произведения это утверждение вопросов не вызывает. Но искусство — это *неисчислимое множество* произведений различных видов и жанров, бесконечно пополняемое художниками всех стран и народов Земли. Есть ли возможность все это множество описать как целое, обладающее едиными — надсуммарными качествами и выполняющее общие функции?

Такая возможность есть. И притом именно при помощи особой разновидности системы — *хронотипологии*.

Сразу оговорим важное обстоятельство. Для описания сложных и сверхсложных систем необходимо множество моделей, каждая из которых имеет свои цели.

Жанровая хронотипология — только одна из множества моделей, с помощью которых можно описать столь сложное явление, как мировое искусство.

Построение любой хронотипологии начинается с выделения *хронотипа*, который ляжет в ее основу. Нет необходимости придумывать новое определение и создавать искусственную конструкцию, поскольку не только научное, но и обыденное сознание давным-давно использует в целях систематизации произведений искусства понятие *жанр*. Нужно лишь превратить его в термин — уточнить содержание и объем, вывести логически и сформулировать его научное определение — *дефиницию*.

Само слово *жанр* в переводе с французского, откуда оно к нам пришло, означает *вид*, или *род*. Сразу отметим: в русском языке, в отличие от французского, слова *род* и *вид* не являются синонимами.

Впрочем, еще со времен Линнея в классификации направление от общего к частному выстраивалось следующим образом: класс-отряд-род-вид. Философия же определяет различия между этими группами как иерархические, выстраивая их по принципу объема, когда *нижнее* содержится в *высшем*. При этом категория *род* определяется как «общая философская характеристика для группы предметов с общими существенными свойствами, несущественные свойства которых отличаются друг от друга»¹. Это определение действительно

¹ Род — общая философская характеристика для группы предметов с общими существенными свойствами, несущественные свойства которых отличаются друг от друга. Аристотель характеризовал эти общие свойства, общность которых со времени Платона рассматривалась как метафизическая действительность и в Средние века играла важную роль в качестве «универсалий» (см. *Всеобщее*), как «существенно-всеобщее в отдельных вещах». В логике понятие рода является упорядочивающим понятием, которое, имея более высокую степень общности, охватывает ряд менее общих понятий (см. *Вид*). В систематике растений и животных род (*лат. genus*) — это группа родственных видов; группы близких родов образуют семейство. Родовой (от *франц. generique* — принадлежащий роду) — относящийся к роду (*genus*). Противоположность — *специфический*. — Философский энциклопедический словарь. М., 2010.

для всех уровней классификации и очевидно должно быть учтено при определении *хронотипа-жанра* как основной единицы *жанровой хронотипологии*.

Попыток вывести дефиницию понятия *жанр* и превратить его в строгий термин в отечественном искусствознании было немало. Позволю себе не останавливаться на истории всех изысканий. Упомяну лишь тех авторов, чьи труды проложили дорогу к предлагаемому ниже решению проблемы.

Рассматривая понятие *жанр* на эмпирическом уровне, нетрудно понять, что оно схватывает некие *инвариантные* — устойчивые качества того или иного *типа* произведений, объединяя в группы те из них, которые обладают сходными характеристиками. Вопрос состоит в том, что представляет собой сам инвариант. Тем более что он должен иметь универсальный для искусства характер.

Искусствоведение, с естественным пиететом относящееся к живому материалу искусства и потому предпочитающее индуктивный метод, предлагает свои наблюдения, основанные на внутривидовых жанровых исследованиях, исходя из сложившихся представлений о конкретных жанровых модификациях. Примером такой работы может служить прекрасная монография Льва Мочалова, посвященная натюрморту¹.

Более общий путь — эстетический (общетеоретический) анализ надвидовых определений жанра и их обобщение с целью создания общетеоретической формулы. Полученные при этом дефиниции, как правило, имеют несколько механистический, суммирующий характер, хотя содержат ценный конкретный материал.

Наиболее успешен в данном направлении системный подход, позволяющий представить искусство как систему видов, каждый из которых состоит из жан-

¹ *Мочалов Лев*. Три века русского натюрморта. М.: Белый город, 2012.

ров, связанных сложной многоуровневой структурой¹. Согласно принципу историзма следует рассматривать искусство в развитии как художественный процесс.

Именно такой подход к проблеме представлен в классическом труде М. С. Кагана «Морфология искусства» (Л., 1972), которым ознаменован важный этап в решении проблемы жанра.

Книга включает три части — историографическую и методологическую; историческую, в которой представлен процесс художественного видообразования; теоретическую, в которой построена классификация искусства, описанного в виде системы классов, семейств, видов, разновидностей, родов и жанров. Так история и типология оказались разъединенными. Может быть поэтому при дальнейшем рассмотрении жанру как морфологической категории было дано самое общее определение: «*избирательность художественного творчества*».

Критикуя предшественников (на Западе — Уэллека и Уоррена, в отечественной науке об искусстве — Поспелова, Гусева, Цуккермана) за то, что их попытки построения жанровой системы «базируются на недостаточно конкретном представлении о структуре самого искусства», Каган предложил структурную жанровую модель, основанную на четырех основных *гранях* искусства: *познавательной, оценочной, преобразовательной и знаковой (языковой)*. При этом каждая из «граней» была положена в основу особой «дифференциации», проиллюстрированной примерами, нередко на уровне отдельных произведений.

Не смею критиковать искренне почитаемого мною ученого. Однако уже при иллюстрировании основных положений модель явно «буксовала», конкретный материал оказывал заметное сопротивление выделенным «плоскостям жанрового членения», и это привело

¹ См.: Каган М. С. Система и структура. В кн.: Системные исследования. Методологические проблемы. М., 1983. С. 89.

автора к признанию того, что «научно обоснованное понимание жанра как общей для всех искусств морфологической категории»¹ остается для эстетики делом не до конца выясненным, хотя безусловно необходимым.

В то же время весьма ценными для построения теоретической модели жанровой хронотипологии оказались сформулированные М. С. Каганом следующие основополагающие принципы:

- определение жанра как *первого уровня* — фундамента жанровой системы, сразу после произведения искусства, исключая какие бы то ни было «поджанры», что придало системе устойчивость;
- утверждение статуса категории, согласно которому «жанр есть *общая категория морфологии искусства*»;
- признание того, что «в каждом виде искусства общие законы жанровой дифференциации действуют *особым образом*, а «*многозначность и разнопланность*» жанров в разных видах искусства «*глубоко закономерны, так как порождены многогранностью структуры искусства*»².

Весьма важное значение в исследовании категории *жанр* имело сформулированное М. Н. Афасижевым положение о возможности рассматривать единичное — уникальное произведение искусства как «обобщенную модель искусства в целом»³. К сожалению, оценивая произведение как целостную систему, М. Афасижев не нашел единой системообразующей. В качестве таковых предлагались весьма разнородные «подсистемы» «образов, сюжета, композиции, стилевых особенностей, которые, в свою очередь, также могут дифференцироваться при их аналитическом рассмотрении»⁴.

¹ Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972. С. 424.

² Там же.

³ Афасижев М. Н. Системно-исторический анализ искусства. В кн.: Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983. С. 167.

⁴ Там же. С. 160.

Отметим важное противоречие: и Каган и Афасижев, и другие исследователи, во-первых, рассматривали жанры вне их динамики, а потому в поисках типологических признаков не выходили за пределы содержания, формы и функций произведения, которые по сути своей являются *надсуммарными* качествами произведения искусства. Во-вторых, как ни странно, упускалось главное: всякая целостность, описываемая как сверхсистема, состоит из *элементов* и *структуры*, с которых и должно начинать ее описание.

Исследование М. С. Кагана и прежде всего использованные им для иллюстрации примеры помогли понять, что следовало отказаться от попыток определить качества общего на основе ближайшего, видового, актуального в конкретной ситуации признака или даже суммы значимых качеств. Нужно было искать качество опорное — *отличительное* и *универсальное* — для искусства как вида деятельности и орудия познания, свойственное *всем* и *исключительно* плодам художественного творчества.

А следовательно, памятуя о том, что *единственная реалья искусства* — это *художественное произведение*, необходимо было признать, что *именно его свойства и качества должны быть положены в основу типологии*.

Универсальным для произведения искусства (независимо от его вида) качеством, которое отличает его от всех других плодов человеческой деятельности, является идеальный по своей природе *художественный образ*, носителем которого является *материальная основа*.

Именно художественный образ является динамической целостностью, которая развивается в процессе творческого акта. Следовательно, приняв в качестве системообразующей *художественный образ произведения как динамическую целостность*¹, мы получаем

¹ Михайлова А. А. Художественный образ как динамическая целостность // Советское искусствознание. М.: Советский художник, 1976. Вып. 1. С. 222–257.

возможность построить открытую динамическую систему — *жанровую хронотипологию искусства*.

В истории искусства *жанрами называют группы произведений, объединенных устойчивым сходством* — т. е. некими *инвариантными* для данной группы качествами. В таком случае мы можем определить категорию жанр как некую *инвариантную основу художественного образа произведения*¹.

Исходя из того что в основе жанровой системы лежат особенности художественного образа произведения, можно утверждать, что все уровни жанровой хронотипологии (от жанра до искусства в целом) характеризуются едиными параметрами:

- необходимым и достаточным набором образных элементов;
- особой соединяющей их структурой;
- надсуммарными характеристиками — содержанием, формой, функциями, обеспечивающими ее способность к развитию и функционированию.

Рассматривая произведение искусства как «обобщенную модель искусства в целом»² (в его видовом и жанровом многообразии — как сложную систему взаимообусловленных подсистем), а жанр как «последнее теоретическое звено, за которым начинается уже мир конкретных художественных произведений»³, мы получаем основания:

- для описания жанра в системе понятий, выведенных из анализа *художественного образа произведения искусства как динамической системы*;
- построения хронотипологии искусства как *жанровой*;

¹ В данном случае понятие «инвариант» используется в значении, близком тому, какое оно имеет в структурной лингвистике: «Инвариант — абстрактная единица языка, обладающая совокупностью основных признаков ее конкретных реализаций и тем объединяющая их» (СЭС, с. 487).

² *Афасижев М. Н.* Системно-исторический анализ искусства. — В кн.: Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983. С. 167.

³ *Пал И.* Цит. соч. С. 232.

- соотнесения системы искусства в целом и каждого из уровней *жанровой хронотипологии* с особенностями художественного образа произведения, описанного как *динамическая система*.

Для решения этих задач следует прежде всего разобраться в том, что представляет собой художественный образ произведения искусства.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ КАК ДИНАМИЧЕСКАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ

Общая теория искусства разработала основные принципы анализа художественного образа как динамической целостности в синхронном («горизонтальном») и диахронном («вертикальном») и срезах.

Немаловажное значение в создании предлагаемой далее *универсальной теоретической модели жанровой хронотипологии* имели труды ученых, разрабатывавших теорию художественного образа как динамической целостности: А. А. Михайловой¹, М. С Кагана², И. А. Гризовой³, К. Горанова⁴, А. З. Васильева⁵ и др. Особую роль сыграли труды известного нейрохирурга, высоко и всесторонне образованного ученого академика П. В. Симонова.

Элементы и структура художественного образа.

Чаще всего, как говорилось выше, в определениях категории *жанр* рассматриваются надсуммарные качества целостного художественного образа. В живописи — предмет изображения и даже просто изображение предмета.

¹ Михайлова А. А. Художественный образ как динамическая целостность // Советское искусствознание. М.: Советский художник, 1976. Вып. 1. С. 222–257.

² Каган М. С. Морфология искусства. Л.: Искусство. 1972. 440 с.

³ Гризова И. А. Художественный образ как система. Одесса: Изд-во. Одесского гос. университета, 1970.

⁴ Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. М.: Искусство, 1970.

⁵ Васильев А. З. Жанр как эстетическая категория: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. ЛГУ им. А. А. Жданова. Л., 1987. — 18 с.

Однако поскольку художественный образ есть сложная динамическая система, ее элементами должны быть признаны *подсистемы-первоэлементы* — целостные художественные образы.

Самой сложной задачей было выделить эти первоэлементы. Поначалу их перечень казался необозримым. Затем в качестве аксиомы состав *образов-первоэлементов* был ограничен пятью художественно-образными «слепками» первоэлементов реальности, *доступных* нашему восприятию и, главное, *исчерпывающих* возможности восприятия человека.

Это художественные образы:

- *человека* — от имперсонального до индивидуально-го — личностно неповторимого;
- *социума* (этноса) как среды бытования человека — от семьи до человечества в целом;
- *культуры* как искусственной среды бытования социума, *природы рукотворной* — механизма адаптации человека к среде его обитания, включая искусство, науку и технику;
- *природы нерукотворной* как естественной среды бытования социума (этноса) — животного и растительного мира, природы земной и космической;
- *духовного мира* — как свойственной человеку, так и *внеположенной ему духовной реальности*, которую человечество в разное время почитало и почитает Богом, Абсолютом, духовным космосом, всемирным разумом, ноосферой.

С особой наглядностью этот состав элементов проявляется в предметной живописи. И, в частности, как показали исследования, на низших (произведение искусства и жанр) и высшем уровнях обобщения.

В абсолютной полноте и в бесконечном множестве вариантов и сочетаний все пять *художественно-образных первоэлементов* присутствуют в *художественном образе мира*, создаваемом всею совокупностью видов художественно-творческой деятельности и периоди-

чески на разных уровнях складывающемся в *художественную картину мира*. Поскольку перечисленные художественно-образные первоэлементы очевидно или неочевидно присутствуют во всех видах искусства, т. е. имеют надвидовой характер, они могут быть определены как *родовые художественные образы*. В этом случае мы получаем классический ряд: род (родовой художественный образ) — вид искусства — жанр.

В произведении каждый из *художественных первоэлементов (родовых образов)* может присутствовать в явном или скрытом виде как доминирующий (*моноструктуры* с характерными для них иерархическими связями, когда все присутствующие образы подчинены центральному) или в сочетании с другими (*полиструктуры*).

Каждый из видов искусства ориентирован на собственные предпочтительные типы — варианты художественных образов, образные первоэлементы представлены в каждом из искусств по-особому.

В живописи родовые образы включаются в структуру разных жанров по принципу субординационному или координационному. В зависимости от этого можно выделить:

- *моноструктурные жанры*, субординационные по своей структуре, когда доминирует один из родовых образов;
- *бинарные жанры*, в которых два родовых образа существуют на равных правах;
- *полиструктурные жанры*, обладающие гибкой координационной структурой, в которой доминантный образ создается на основе нескольких тесно взаимосвязанных подчиненных.

Моноструктурны портреты, натюрморты, анималистические картины. Пейзаж может быть моноструктурным как изображение нерукотворной природы. Архитектурный пейзаж как правило представляет собой бинарную структуру.

Это не значит, что на портрете, к примеру, изображен только человек. Но все иные образы, присутствующие на картине, должны быть подчинены центральному — по принципу субординации.

Полиструктурные жанры, в которых преобладают связи координационные, а целостность художественного образа достигается за счет интеграции составляющих.

Так, в портрете Петра I в круге (приписывается И. Н. Никитину, ГРМ) образ портретируемого не просто занимает центральное место — на нем все сосредоточено и им исчерпывается. То, что в данном случае перед нами моноструктурный жанр — портрет — сомнений не возникает. Но к числу моноструктурных должен быть отнесен и портрет Петра I работы А. П. Антропова (1770, ГРМ), в котором присутствуют и пейзаж, и множество предметов обстановки, поскольку все эти элементы подчинены центральному — портретному образу, ему сопутствуют и служат главной цели обогащения характеристики портретируемого.

А вот в картине Василия Сурикова «Утро стрелецкой казни» (1881, ГТГ) образ Петра I — это личность самодержца во взаимодействии не просто с другими личностями — с тем же рыжим стрельцом в поединке их взглядов, но с современным ему *социумом* России в огромном разнообразии его слоев, уровней, групп. Петровская Россия представлена в момент потрясающей трагедии человеческих судеб на переломе эпох. В противостоянии власти и народа. При этом позиция художника выражена посредством взаимодействия множества образов. Художник использует весь спектр образных первоэлементов, чтобы передать сложный, многослойный, глубокий смысл. *Образ человека* в диапазоне от разгневанного царя до плачущего ребенка. *Социум* — от вершины — того же царя и его приближенных и преображенцев до казнимых стрельцов и вопящей от ужаса и горя стрелецкой женки. При этом каждый общественный слой дан в разнообразии