

Содержание и структура модели целостного изучения разных видов искусства в условиях основной школы

Елена Стоянова Медкова,

кандидат педагогических наук, искусствовед, заведующая аспирантурой Института художественного образования Российской академии образования, elena_medkova@mail.ru

• мировая художественная культура (МХК) • модель • целостность • виды искусства • структурализм •

Актуальность

Проблемой номер один в современной практике преподавания предметов эстетического цикла является отсутствие целостного представления о разных видах искусства. Тому есть причины. В ходе исторического развития изначальный синкретизм всех видов искусств распался. Каждый вид искусства обрёл свой формальный язык, который, получив автономию, начал развиваться по собственным, всё более усложняющимся, правилам, что обусловило расхождение методов считывания и описания языка разных видов искусства. Это с одной стороны.

С другой стороны, в связи с новыми технологиями возникло и возникает огромное количество новых интегральных видов искусства, которые творят художественные образы на базе последних достижений электроники, информационных технологий, акустики, физики света и цвета, исследования мозга и прочее. Новые технические возможности на новой основе провоцируют создание нового синкретиза выразительности ряда традиционных видов искусства и создают условия для решения таких проблем синтеза, о которых ранее только мечтали. В связи с этим актуализируется проблема структурной общности параметров художественной

выразительности разных видов и жанров искусства и создания модели це-

лостного изучения разных видов искусства в условиях основной школы.

Актуальность проблемы создания модели единого инструментария познания и исследования разных видов искусства диктуется не только объективными закономерностями развития современного искусства, но и новыми требованиями в области образования. Перед образованием, в том числе и художественно-эстетическим, поставлены задачи научить молодых людей «самостоятельно решать встающие перед ними новые, ещё неизвестные задачи ... разрабатывать и проверять гипотезы, умение работать в проектном режиме»¹. Для реализации метапредметных способов решения учебных исследовательских проблем и практики универсальной учебной деятельности в области художественного образования таких традиционных критериев общности разных видов искусства, как «единая образная природа» и «эмоциональное воздействие», оказывается недостаточно. Требуется нечто более фундаментальное в области перевода базовой информации о пространстве и времени, запечатлённых в любом произведении искусства, на язык символических кодов культуры, связанных с экзистенциальными потребностями человека.

Теоретическое обоснование

Первый шаг в изучении специфики истории искусства как системы был сделан представителем венской школы Г. Вёльфлиным.

¹ Концепция федеральных государственных образовательных стандартов общего образования. М., 2009. С. 16.

За основу своей концепции Г. Вёльфлин взял полемически заострённый тезис: «в изобразительном искусстве всё — форма». Развивая это положение в своих последующих произведениях, он создал искусствоведение как «историю форм». Опыт Вёльфлина по созданию динамической целостной картины развития искусств на базе истории форм является очень важным при формировании современной концепции целостности восприятия мировой художественной культуры в силу того, что базируется на реалиях и сущности самого искусства — понятии формы. Его концепция отличается системностью. По мнению А. Якимовича, формальная грамматика искусства Вёльфлина до сих пор «притягивает именно систематичностью и обозримостью, а следовательно — заведомой усвояемостью»².

Следующая искусствоведческая школа, иконология (А. Варбург, Ф. Заксль, Э. Панофский), стала рассматривать историю искусства как специфическую информационную структуру, обеспечивающую единство всей культуры человечества через трансляцию символических смыслов. Выявление кросскультурных и кроссэпохальных связей на основе «памяти форм» (Э. Панофский) как ещё одного аспекта языка искусства даёт возможность представить историю искусства в качестве единого процесса на основе смысловой и формальной преемственности и преодолеть бессмысленную калейдоскопичность в изложении фактического материала. Само понимание истории искусства с точки зрения иконологии не только как бесценной кладовой памяти, но и как постоянно действующего активного фактора формирования новых страниц культуры позволяет более адекватно понимать прошлое как сокровищницу возможных форм будущей культуры.

Это становится особенно актуальным в свете особенностей современного искусства, находящегося в стадии экспериментального поиска векторов развития. По существу иконология учит понимать механизмы перекодировки, актуализации и присвоения вечных ценностей культуры, что имеет прямое отношение к процессам расширения творческого потенциала учащих. Методологическая структура анализа произведений искусства, выработанная Э. Панофским, может быть напрямую использована в учеб-

ном процессе, так как в ней учитывается жизненный и культурный опыт человека, а уже затем логически надстраиваются следующие уровни постижения с постепенным увеличением теоретической и культурологической подготовки.

Ещё более глубинные уровни культуры, по сравнению с иконологией, являются предметом семантического или семиологического изучения на основе структурализма — общефилософского и общенаучного направления в сфере современного знания (Бодуен де Куртене, Ф. де Соссюр, Р. Якобсон, Я. Мукаржовский, К. Леви-Стросс, В.Я. Пропп, Б.В. Шкловский, Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум, М.П. Фуко, Ж. Деррида, Р. Барт, У. Эко, М. Элиаде, М.М. Бахтин, Вяч. Вс. Иванов, Ю.М. Лотман, Е.М. Мелетинский, В.Я. Пропп, А.А. Пелипенко, В.Н. Топоров, И.Г. Яковенко). Согласно методологии структурализма, весь массив человеческой культуры, в том числе и феномен художественной культуры, предстаёт в виде ряда упорядоченных структур, между которыми и внутри которых существуют отношения зависимости на основе единого абстрактного инварианта.

В разных «текстах» культуры выделяются предельно дробные формально-смысловые единицы, своеобразные атомы смысла и значимой формы, объединённые функциональной зависимостью. Главным в исследовательских методах структурализма является примат отношений/функций над элементами в структуре. Понятие инварианта как базовой модели, в которой некие первичные элементы соединяются устойчивыми функциональными связями, является основополагающим в структурализме. Он присутствует и в онтологическом смысле как исходная структура, глубинная основа самых разных произведений культуры, и в оперативном, как модель, позволяющая «свести к однородному дискурсу несходный опыт»³.

С точки зрения онтологии, структурность присутствует во всех формах человеческой культуры, что позволяет говорить о возможности выделения

² Якимович А.К. Генрих Вёльфлин и другие. О классическом искусствознании неклассического века // Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 13.

³ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2004, С. 370.

общих для человеческой культуры универсалий, функционирующих в качестве единой системы метаязыка, что, в свою очередь, согласно Ю. Лотману, позволяет «осмыслить всё многообразие реально данных культурных текстов как единую, структурно организованную систему»⁴. С точки зрения оперативной стратегии, методология структурирования позволяет проникнуть в глубинные механизмы смыслообразования культуры, в том числе и художественной — на основании бесконечной перекодировки/преобразования исходных инвариантных систем. При этом определяющим свойством инвариантной структурной модели является «возможность её приложения к разным явлениям и совокупностям явлений», что позволяет, говоря словами П. Бриджмена, «мыслить вещи, не объединённые родством, в терминах родства»⁵.

Многие учёные внесли свой вклад в теорию структурализма. К. Юнг на основе общности образов мифологии, поэзии и бессознательной фантазии снов выделил в качестве глобальных кодов человеческой культуры т. н. архетипы. Он писал, что «изначальный образ (исконный), названный мной так же архетипом, всегда коллективен, то есть он одинаково присущ по крайней мере целым народам или эпохам. Вероятно, главнейшие мифологические мотивы общи всем расам и всем временам; так, мне удалось вскрыть целый ряд мотивов греческой мифологии в сновидениях и фантазиях душевнобольных чистокровных негров»⁶.

Архетип можно определить как единство мысли и формы, своеобразную «мыслеформу». Юнгом были выделены следующие основные архетипы: Мировое Древо, Дорога, Богиня-мать («архетип матери»), Тень, Мудрый старик/старуха (архетип отца), Анима/Анимус (ощущение человеком на уровне бессознательного элементов противоположного пола), Прометей/Эпиметей (герой/антигерой), Самость. Первые два архетипа имеют ярко выраженные пространственные характеристики и структурирующие функции — через них происходит

структурирование и упорядочивание пространства, времени, стихий, социумов. Остальные архетипы персонифицированы и в большей степени ориентированы на «типические основные формы известного, всегда возвращающегося душевного состояния»⁷.

К. Леви-Строссу наука о культуре обязана выделением из всего массива текстов традиционных культур бинарных оппозиций как единиц мифологического мышления, а также формулировкой основных законов операционного структурирования и трансформации этих единиц. Взяв первоначально за исходную основу своей методологии оппозицию природное/культурное, К. Леви-Стросс в дальнейшем открыл оппозиции, основывающиеся на сенсорных качествах, такие, как сырое/варёное, влажное/сухое, тёплый/холодный, верх/низ.

Развивая мысль К. Леви-Стросса о том, что на основе мифа создается образ мира архаических культур, представители отечественной школы структурализма, такие как Вяч. Вс. Иванов, Е.М. Мелетинский, В.Н. Топоров и другие, выявили универсальные культурные коды моделирования мира. На основе структурного сопоставления разных мифологических и религиозных систем В. Топоров и Вяч. Иванов вычленили характерный для всех мифологий перечень семантических универсалий, организованных в бинарные оппозиции: «В недрах мифопоэтического сознания вырабатывается система бинарных (двоичных) различительных признаков, набор которых является наиболее универсальным средством описания семантики в модели мира и обычно включает в себя 10–20 пар противопоставленных друг другу признаков, имеющих соответственно положительное и отрицательное значение. Эти противопоставления связаны с характеристикой структуры пространства (верх — низ, небо — земля, земля — подземное царство, правый — левый, восток — запад, север — юг), с временными координатами (день — ночь, весна/лето — зима/осень), с цветовыми характеристиками (белый — чёрный или красный — чёрный), а также противопоставления, находящиеся на стыке природно-естественного и культурно-социального начала (мокрый — сухой, сырой — варёный, вода — огонь), обнаруживающие

⁴ Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: «Искусство»-СПб., 2004. С. 465.

⁵ Там же. С. 370.

⁶ Юнг К.Г. Психологические типы. СПб.: Азбука, 2001. С. 612.

⁷ Там же. С. 614–616.

отчётливо социальный характер (мужской — женский, старший — младший ... предки — потомки, свой — чужой, близкий — дальний, внутренний — внешний); сюда же в известном смысле относятся и более общие противопоставления, определяющие модус всего набора внутри модели мира: сакральный — мирской (профанический). Все левые и все правые члены противопоставлений образуют некие единства, отношения между которыми может быть описано с помощью более общих оппозиций: счастье — несчастье (доля — недоля), жизнь — смерть и — наиболее абстрактное числовое обозначение их — чёт — нечёт»⁸.

М.М. Бахтин выдвинул идею «хронотопа» как художественного феномена и главного звена, связующего реальность и художественное произведение. В работе «Формы времени и хронотопа в романе» Бахтин дал следующее определение «хронотопу»: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом ... Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы ... В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»⁹.

Ю. Лотман в работе «О метаязыке типологических описаний культуры» в качестве базовых координат метаязыка универсалий человеческой культуры выделил пространственные отношения, в которых можно описывать все иные структуры внутренней организации модели — социальные, этические и др. Он писал, что «сама конструкция миропорядка неизбежно мыслится на основе некоторой пространственной структуры, организующей все другие её уровни». Ю.М. Лотман предложил использовать математический аппарат топологии «в качестве метаязыка»¹⁰ при изучении моделей

культуры. При этом учёный отмечал, что характеризующие структуру мира параметры ориентирования пространства (верх/низ, правое/левое, концентрическое/эксцентрическое, по сю/по ту сторону границы, инклюзивное/эксклюзивное, то есть включающее меня/исключающее меня) моделируют не только схему конструкции мира, но и его оценку. Согласно Ю.М. Лотману, хронотоп имеет следующие оценочные характеристики: тип пространства-времени, мерность, ориентация.

Согласно интегрирующей классификации У. Эко, в качестве визуальных кодов прочтения феноменов искусства обозначены:

- коды восприятия;
- коды узнавания;
- коды передачи;
- тональные коды (конвенциональные признаки, определяющие общую тональность произведения по типу оппозиций: напряжённость — спокойствие, динамика — статика и т.п.);
- иконические коды, которые делятся на: фигуры (условия восприятия или формальные категории типа фигура — фон, свет — тьма, геометрические параметры композиции), знаки (конвенциональные графические средства передачи узнаваемого образа, абстрактные модели и символы, узнаваемые в контексте), собственно иконический знак («модель отношений между графическими феноменами, изоморфную той модели перцептивных отношений, которую мы выстраиваем, когда узнаём или припоминаем какой-то объект»¹¹);
- иконографические коды (комбинации иконических кодов, образующие более сложные и культурно опосредованные смысловые комплексы на уровне идиом и сюжетов);
- коды вкуса и сенсорные коды (кон-

⁸ Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. II. К—Я. С. 162.

⁹ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234.

¹⁰ Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2004. С. 465.

¹¹ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 168.

венциональные коннотации на все вышеперечисленные коды);

- риторические коды (риторические фигуры типа метафоры, метонимии, изобразительные решения, возведённые в норму);
- стилистические коды («стилистические приёмы, уже прошедшие проверку и именно поэтому в совокупности означающие в глазах широкой публики “художественность”»¹², исторически определённый эстетический идеал, стиль эпохи или авторского почерка);
- коды бессознательного (средства эмоционального воздействия, вызывающие сенсорные реакции и неосознанные реакции на символы, иконические, иконографические и риторические конфигурации с архетипической подосновой).

В связи с нефигуративным абстрактным искусством обостряется роль кодов микрофизического уровня, которые возникают в процессе работы художника с самим материалом, из которого создаётся произведение искусства, — к этим кодам относятся не только художественные средства, но и характер самого физического жеста художника. Язык материала как своеобразный канал коммуникации относится у У. Эко к самым нижним уровням эстетического сообщения, «тем уровням, которые этим материалом и формируются в качестве субстанции плана выражения»¹³. Соответственно допущению У. Эко, наиболее дробными смысловыми единицами, пригодными для построения любой конфигурации в ареале западного европейского искусства, являются элементарные геометрические фигуры/символы и связанные с ними числовые коды.

На настоящий момент можно сказать, что методология системного структурного подхода к изучению мировой художественной культуры является наиболее универсальной и комплексной в современном искусствоведении. Она впитала в себя достижения предыдущих искусствовед-

ческих школ, подчинив их в виде подуровней сложной структуры анализа произведения искусства.

¹² Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 131.

¹³ Там же. С. 519.

Модель единства всех видов искусства

Миф

Мифологическая модель была первым опытом человечества по воссозданию целостной картины мира на языке культуры. В ритуале, воспроизводящем мифологическую картину мира, были задействованы все средства выразительности, находящиеся в распоряжении человека, — слово, музыка, танец, символическая организация места проведения действия, раскраска предмета и участников ритуала. Миф и мифологические структуры мышления стали естественной базой возникновения и развития разных видов искусства, первоначально существующих в синкретичности ритуала.

Наша модель единства всех видов искусства основана на первичных мифологических интегральных структурах перевода информации о пространстве и времени, месте человека в мироздании на язык символических кодов культуры. В конечном счёте, все отношения сводятся к первичной оппозиции мифа о творении «хаос — порядок», что выводит на экзистенциальные потребности человека в упорядочивании окружающего мира с помощью символических знаковых структур. Универсальность пространственно-временных характеристик заключается в том, что они не только структурируют модель мира, но и задают параметры его этических и эстетических оценок.

Мифологический хронотоп. Структурирующие и интегральные параметры

За основу нашей модели единства всех видов искусства в качестве инвариантного ядра взят мифологический «хронотоп» (М. Бахтин). Мифологический хронотоп, а также все последующие варианты пространственно-временных картин мира измеряются по следующим параметрам топологической модели построения метаязыка типологического описания культуры: тип пространства, мерность, ориентация. Тип определяется основными параметрами эпихальной пространственно-временной модели, выраженными через число и геометрический символ. Мерность означает качественную характеристику разных пространственных зон и временных параметров.

Под ориентацией понимается соотнесение позиции человека с пространственно-временной системой.

Базовыми единицами хронотопа являются пространственно-временные бинарные оппозиции, членящие мир на простейшие структуры, а также интегральные образы, типа Мирового дерева, которые объединяют все двоичные члены мира в единое системное целое. Пространственные (верх/низ, небо/земля, правое/левое, восток/запад) и временные (день/ночь, лето/зима, начало/конец, бытие/небытие) бинарные коды являются первичными, и из них могут быть выведены все остальные коды художественной культуры, описывающие мир и социум: цветовые (белое/чёрное), природно-естественные и культурно-социальные (огонь/вода, сырое/варёное), социальные (мужское/женское, свой/чужой, сакральное/мирское), общие или абстрактные (жизнь/смерть, счастье/несчастье, доля/недоля), математические (чёт/нечёт).

С их помощью можно выйти на ценностные и эстетические оценки, так как мифологическая картина мира имеет в своей основе совпадение понятий Истины, Красоты и Добра (верх и небо соотносятся с истинной, красотой и добром, а низ с их антиподами). Тотальная симметричность внутри бинарных кодовых структур (верх соотносится с небом, днём, востоком, началом, низ — с подземным миром, ночью, западом, концом) даёт возможность соединять разные коды в бесконечные кодовые цепочки, а также через одни коды выражать другие (верх и низ могут быть выражены через животные, растительные, числовые, геометрические и прочие коды).

Основными функциями преобразования структурных бинарных единиц являются: тождество (всё во всём), метафоризм (каждый последующий образ или миф является метафорой метафоры предыдущего), медиация (подмена более полярной на менее полярную оппозицию, нанизывание смыслов, их свёртывание и развёртывание: оппозиция жизнь/смерть подменяется понятием молодой/старый, жених/невеста с выходом на новый круг жизни в детях), инверсия (перевёртывание позиции в бинарных структурах: жизнь приравнивается к смерти и наоборот).

Функциональная зависимость первичных элементов мифологической вселенной делает возможным их слияние в единый интегральный образ, например, в архетип Мирового Древа. Мировое дерево (космическое, небесное, Древо жизни, Древо познания, Древо плодородия, Древо центра, Древо восхождения, Антидрево потустороннего мира) воссоединяет пространство и время, а также все бинарные оппозиции, наглядно демонстрирует механизмы трансформации кодовых цепочек. С его помощью мир структурируется и вновь обретает единство. Оно является центром мира и может трансформироваться в Мировую гору, Мирового первочеловека, храм, колонну, столб, лестницу, крест, трон.

По вертикали Древо связывает три основные пространственные зоны: небо (ветви), землю (ствол) и подземный мир (корни). По этим зонам распределяются астральные тела, весь животный мир, этические и эстетические ценности. Через Мировое Древо описывается горизонтальная структура мира с деревом в центре, парами направлений (левое/правое, спереди/сзади) и четырьмя сторонами света. С помощью Мирового Древа описываются все мыслимые временные закономерности: деление года на сезоны, месяцы, недели, дни, движение от прошлого (корни), через настоящее (ствол) к будущему (ветви), жизнь рода, жизнь и смерть (Древо жизни и Древо смерти), бессмертие (отождествляется с сердцевиной дерева).

Числовые параметры

Членение мира по вертикали и горизонтали переводит образ Мирового дерева в числовые (3 уровня, 4 стороны света, 7 как целостный образ дерева) и геометрические коды (точка/центр, квадрат/горизонтальная проекция, круг/орбита временных циклов). Бинарность даёт число 2 и все мыслимые оппозиции. Изначальное единство мира и миф о сотворении мира даёт 1 (точка зарождения мира, она же центр мира позднее).

За числами закреплены соответствующие геометрические формы-символы, обладающие пространственными, временными, психологическими и иными характеристиками:

- 1 — это точка (начало и конец) и центр любой пространственной фигуры, единое противостоящее множеству;
- 2 — выявляет оппозиционные части внутри любого целого, примером чего может быть символ Инь/Янь;
- 3 — треугольник, он же медиатор, Мировая гора, единство духа и материи;
- 4 — прямоугольник (квадрат, ромб), символ земли, устойчивости, равенства, чести, мужского начала.

Сводимость всего многообразия соотношений к математическим понятиям — числовым и геометрическим символам, наряду с пространственными и временными оппозициями, имеет большое значение для выявления единства всех видов искусства. Эти понятия позволяют выявлять на самом абстрактном уровне единство картин мира, создаваемых на языках разных искусств.

Числовые параметры исторических эпохальных моделей искусства

В.Н. Топоров, рассматривая мифы творения с точки зрения становления пространственной структуры космоса, приравнивал «зародышевое пространство»¹⁴ к нулевому пространству. Ж. Джумабаев расширил мерность мифологического пространства, оценивая небытие хаоса как пустое множество или минус одномерное пространство. Он предложил следующую систему размерности пространства, последовательно переживаемую мифологическим сознанием в разные исторические эпохи:

- Минус 1-мерная вселенная (вселенная-пустота).
- Нульмерная вселенная (вселенная-точка).
- Одномерная вселенная (вселенная-линия).
- Двумерная вселенная (вселенная-плоскость).
- Трёхмерная вселенная (вселенная-объём).
- Четырёхмерная вселенная (вселенная-пространство-время теории относительности)¹⁵.

Ж. Джумабаев также считал возможным соотносить с каждой формой размерности вселенной собственный корпус мифологи-

ческих сюжетов, психологических особенностей человека, этических ценностей. Последнее соотносится с предложенной Ю. Лотманом характеристикой топологических моделей мира. На первом этапе для определения типа эпохального хронотопа значимы оппозиции: хаос/космос, внешнее/внутреннее, начало/конец, вечность/сиюминутность и варианты их разных конфигураций по отношению друг к другу. В дальнейшем для качественной характеристики мерности возникает необходимость привлечения базовых пространственно-временных бинарных оппозиций. На последнем этапе актуализируются социальные, этические и эстетические оппозиции.

Всё вместе даёт нам тот аналитический аппарат, с помощью которого можно выявлять общий для всех видов искусств выбранной эпохи набор пространственно-временных, психологических, этических и эстетических параметров. Наложение математической схемы мерности пространств на историю искусств дало нам следующие соответствия по периодизации:

1. Минус одномерная вселенная — палеолит.
2. Нульмерный космос — неолит, традиционные культуры, архаический фольклор.
3. Одномерная вселенная — Древний мир.
4. Двухмерная вселенная — Античность.
5. Трёхмерная вселенная — Средние века/Новое время, вплоть до начала XX века.
6. Четырёхмерная вселенная — XX–XXI века.

В данной периодизации удивление может вызвать объединение культуры Средних веков с искусством Нового времени, которые в традиционном искусствоведении рассматриваются как самостоятельные периоды и дробятся на ряд стилевых образований, обладающих своими пространственно-временными особенностями. Дробность стилистической классификации связана с небольшой временной дистанцией, отделяющей нас от недавнего прошлого. Дистанция в несколько веков выявляет не столько общность сколько различия анализируемых явлений, в то время как дистанция в 40 тыс. или 12 тыс. лет, которые отделяют нас от эпох палеолита и неолита, провоцирует более обобщающий взгляд.

¹⁴ Топоров В.Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. М., 2010. С. 332.

¹⁵ Джумабаев Ж. Математическая структура мифологического сознания. М., 2009. С. 11.

В любой из перечисленных эпох можно выделить подпериоды, которые детализировали бы общую картину. Например, в античность входят архаика и классика Древней Греции, эллинизм и искусство Древнего Рима. Архаика соответствует спиритуалистически-космологическому освоению плоскостной вселенной, классика — уровню идеальной интравертной модели, эллинизм — материально-чувственной экстравертной модели, искусство Рима — переходному периоду разрушения плоскостного хронотопа. При этом в данном временном сегменте в отношении определения места человека во вселенной обнаруживается переход от абстрактной космологии, через идеальный антропоморфизм к конкретизации индивидуального микромира.

То же мы наблюдаем и в европейской художественной культуре вышеозначенного периода. Средневековье можно рассматривать как первый этап освоения европейским человеком евклидово-ньютоновской пространственной модели мира с тремя пространственными координатами с точки зрения Единого Бога. Эпоха Ренессанса — это второй этап в освоении человечеством трёхмерной пространственной модели видения мира. Он знаменуется переходом от спиритуалистического божественного уровня на уровень идеального. Общее направление развития процесса освоения трёхмерного пространства можно определить как поэтапный захват человеком сакрального центра данной модели. Ренессансный человек присваивает функции Бога и становится Богочеловеком. Во время классицизма он узурпирует у Бога понятие абстрактного Порядка и начинает творить индивидуальные авторские варианты идеально устроенных миров. В эпоху романтизма он вмещает в себя свойства природных стихий, которые буйствовали в барокко. Направления конца XIX в. свидетельствуют о попытке овладеть таинством мироздания на глубинных уровнях коллективного бессознательного. При этом на всех этапах трёхмерная модель видения мира обнаруживает ряд общих структурных характеристик, к которым относятся: целостность на основе центричной модели, иерархическая тотальность, опирающаяся на принцип вертикального соподчинения, логоцентризм, монологичность, антропоцентризм.

Конкретизация характеристики эпохальных моделей в слове, звуке, движении (ритуал), орнаменте, живописи, пластике, архитектуре

Палеолит

Особенность палеолита в том, что человечество забыло о нём, а изображения палеолитического искусства недоступны для понимания современного человека. Причин несколько. Звуковой язык кроманьонцев имел экспрессивные функции и осуществлял ситуативные коммуникации. На нём невозможно было создавать связные тексты и передавать обобщённую информацию. Отсутствие способности к абстракции и вербализации зрительного образа компенсировалось яркими эйдетическими воспоминаниями, позволяющими помнить предмет во всех подробностях и создавать яркие натуралистические изображения. «Развитие такой правополушарной функции, как рисунок, — исторически самое раннее и сравнительно древнее приобретение человечества»¹⁶. Человек научился рисовать раньше, чем говорить. В результате, как писал В.Б. Мириманов, для искусства палеолита характерна «невыраженность синтаксиса, отсутствие читаемых связей между образами»¹⁷. Смутное воспоминание об этой эпохе в несколько десятков тысячелетий сохранилось в мифологии в виде образа небытия: «Не было тогда ни несуществующего, ни сущего... Это единое бездыханное дышало лишь собственной своей сущностью. Помимо него не было ничего вообще. Была тьма, скрытая сперва во тьме, всё это было бесформенным хаосом. Всё, что существовало тогда, было пустым и бесформенным»¹⁸.

Первой пространственно-временной мифологической моделью стала модель небытия. Ж. Джумабаев определяет её как минус 1-мерную вселенную пустоты: «вселенная-пустота, её существование передавалось в мифе как нечто предшествующее жизни, как непроявленное бытие. Пустотное мироздание не столько описывается, сколько подразумевается с помо-

¹⁶ Николаенко Н.Н. Психология творчества. СПб., 2007.

¹⁷ Мириманов В.Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., 1997.

¹⁸ Ригведа, 129-й гимн 10-й мандалы.

чью космических сущностей, о которых нельзя сказать что-то определённое. Это — всепорождающая и всепожирающая Тьма, Бездна, Первозданный Хаос»¹⁹.

Хронотоп минус 1-мерной вселенной-пустоты характеризуется по вышеприведённой схеме следующим образом:

Тип: добытийное отсутствие пространства и времени. Довременная пространственная Бесконечность тьмы и невидимости. Свёрнутость в пространственном Ничто Вечности и сиюминутности.

Мерность: хаос. Ничто/Пустота и полнота одновременно. Отсутствие структуры — невыраженность верха-низа, правого и левого, начала и конца, причинно-следственных связей, временной последовательности. Означенные пространства непространственными знаками мужского и женского начал. Осмысление добытийного пространства как внутреннего, внутриутробного.

Ориентация: невыделенность человека из природного окружения переживается как небытие. Человек находится в плену у небытия, так как он не в состоянии прорваться сквозь свою немоту и противопоставить себя небытию, сказав, что оно есть небытие. Человек находится внутри небытия, о чём свидетельствуют позднейшие хтонические существа, стремящиеся поглотить человека. «Высшей этической ценностью здесь является сама пустота, то есть непроявленность бытия, его несуществование, необозначенность, неназванность. Поэтому позднейшие хтонические существа так любят играть в загадки со случайными встречными, то есть отнимать у предметов бытия названия»²⁰.

Слово в палеолите характеризуется своим отсутствием. Мир объемлет тотальная немота. Воспоминания о ней до сих пор носят негативный характер и сохранились в описании немоты нижних уровней вселенной («под вами могилы — молчат и оне... под вами немые, глухие гроба», Ф. Тютчев). Их отголоском являются также ритуалы обета молчания («Молчи, скры-

вайся и таи», Ф. Тютчев), табу на произнесение истинных имён бога и человека, отсутствие названия предмета в загадках. Мифологические представления, если они и существовали, касаются в основном воспроизводства рода (палеолитические Венеры) и погребального обряда, нацеленного на создание условий для реинкарнации умершего (символика крови красной краски, целостность скелета). Однако связанные тексты даже на уровне рисунка отсутствуют (нами не прочитываются, что одно и то же). Рисунок мог нести исключительно мнемотическую нагрузку, напоминать о некоем мифе или части ритуала.

В самом общем виде воспоминание о палеолитическом **ритуале** хранится в игре в жмурки, игре во тьме и с тьмой, ставкой в которой была сама жизнь.

В **звуковой картине** кроманьонцев преобладала вечность тишины. Тишина пещеры до сих пор воспринимается нами как знак таинства и истинности («мысль изречённая есть ложь», Ф. Тютчев). Обступающее человека безмолвие пещеры могло породить экстатические, изменённые состояния сознания, которые способствовали появлению видений и чувства сопричастности к сакральному. Другой крайностью звуковой ритуальной ткани могли быть резкие выкрики, отражающие сиюминутные сильные эмоции. Они возникали в связи с преобладанием в коммуникационной системе кроманьонцев эмоционально-экспрессивных средств речи, основным инструментом которой являются интонационные перепады, заражающие окружающих эмоциями, и междометия с «бедной и расплывчатой семантикой»²¹. До сих пор выкрики сохранились в ритуальных плачах. Находки в Костёнках и Мезени ударных и духовых инструментов из костей мамонта свидетельствуют о наличии некоего шумового сопровождения типа ударов и резких звуков флейт. Наличие сложного музыкального ритмического рисунка проблематично, так как таковой полностью отсутствует в организации первичных абстрактных знаков, которые могли бы стать единицами орнамента. В целом, музыкальная картина палеолита характеризуется как слабо структурированная.

Для истории **орнамента** в палеолите важны грифады — бессистемные следы заточки когтей пещерного медведя. Поля грифады

¹⁹ Джумабаев Ж. Математическая структура мифологического сознания. М., 2009.

²⁰ Там же.

²¹ Мечковская Н.Б. Социальная лингвистика. М., 1996.

послужили образцом для лабиринтообразных изображений, получивших название «макароны». В или под «макаронами» прослеживаются изображения зверей или людей, что даёт повод считать их аналогом лабиринтов австралийцев, изображающих странствия предков во «времена сновидений» (Р. и К. Берндт). Согласно гипотезе А. Брейля, «макароны», наложенные на изображения животных на стенах Альтамиры, можно считать знаком активности человека.

Помимо «макарон» в палеолитических росписях в огромном количестве присутствуют абстрактные знаки мужского («узкие знаки» — вертикальные и ветвистые линии, серии чёрточек и точек) и женского («широкие знаки» — треугольники, круги, углубления) начала. Их можно опознать, но в связи с тем, что среди них нет ни одного повторяющегося мотива, можно говорить о том, что палеолитические мастера были далеки от понятия паттерна или ритмической группы орнамента.

Другой тип геометрических изображений на стенах пещер и предметах мобильного искусства — точки, зигзаги решётки, спирали — трактуются как результат фиксации визуальных перцепций или как образы «внутреннего зрения». Согласно гипотезе Дж.Л. Вильямса и Т. Доусона²², образы «внутреннего зрения» могли возникнуть при галлюцинациях (шаманские практики) и иных изменённых состояниях (ритмические движения, усталость, длительная медитация), которые провоцируются пребыванием в пещере или связаны с исполнением ритуала. Ни «макароны», ни геометрические знаки нельзя считать орнаментом, так как их расположение бессистемно и хаотично, в их сопряжении отсутствует ритмическая организация повторяемых единиц, они не складываются в целостные семантические тексты. Лабиринты пути, знаки мужского и женского, знаки видений возникают как мгновенные проблески в вечном небытии каменного массива, на который они нанесены.

Для живописи на стенах пещер палеолита характерно то, что древний художник работал в пространстве с незадаанными границами, в неупорядоченном по вертикали и горизонтали поле. Полное отсутствие композиции дополняется хаотичным насло-

ением изображений друг на дружку. Наслоение изображений на одно и то же место, повторяющееся из раз в раз на протяжении тысячелетий, демонстрирует процесс уничтожения времени пространством. При этом в связи с тем, что главным пластическим средством кроманьонца является врезанная линия, которая как бы заглабляет изображение в камень, изображение не самодостаточно, а слито с камнем — бесконечной и вечной стихией плоти земли. Доминанта камня обуславливает статическую «каменность» пещерного изобразительного мира, изолированную окаменелость «реалистично» изображённых животных.

По мнению Э. Лаевской, «именно в сопоставлении и слитности скальной природы нерукотворного вместилища и плотяной природы животного достигается в палеолитическом ансамбле равновесие неподвижного и подвижного, вечного и моментального, неорганического и органического — всех концов и начал бытия»²³. Что касается натуралистичности, то, согласно мнению ряда психологов, «Ориньякские поразительно реалистические изображения животных были «двойниками», «портретами», а не обобщениями: двойниками неких индивидуальных особей ... здесь два явления, явно различные, несовместимые, исключаящие друг друга, в то же время отождествлены». Они образуют пару, которую А. Валлон назвал дипластией, то есть «пару, которая предшествует единице, и служит самой изначальной операцией ума. На языке логики имя этой операции — абсурд. Создание изобразительных двойников было созданием устойчивых нелепостей, или абсурдов типа «то же, но не то же»²⁴.

Хаотичность изображений дополняется отсутствием стилистической эволюции по типу объект → изображение → изображение¹ и т.д. Как пишет П. Куценков, «есть животное, потрясшее воображение древнего человека, и его отпечаток, но нет традиции и рефлексии по этому поводу»²⁵. Каждый раз кроманьонцы обращались заново к объекту по типу: объект → изображение, объ-

²² Семёнов В.А. Первобытное искусство: каменный век. Бронзовый век. СПб., 2008.

²³ Лаевская Э.Л. Мир мегалитов и мир керамики. М., 1997. С. 17.

²⁴ Поршнева Б.В. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии. М., 1974.

²⁵ Куценков П.А. Психология первобытного и традиционного искусства. М., 2007.

ект1 → изображение1. Место человека в живописном мире палеолита определяется фактом абсолютного превалирования изображений животных над изображениями человека. Животные «полностью заслоняют собой человека». «Колдун» из пещеры Трёх братьев, составленный из частей разных животных, демонстрирует «стремление воплотится в животное, через него занять своё место во вселенной»²⁶. Абсурд, изоляция, отсутствие традиции, с одной стороны, и бесконечность хаоса, с другой — таковы основные характеристики феноменов палеолитической изобразительной деятельности.

Пластика палеолита особенно наглядно демонстрирует слитность феноменов деятельности древнего человека со стихией каменной материи земли. Согласно А. Столяру²⁷, в ритуале экспонирования туши или символических частей зверя (голова, конечности, шкура) реальное животное постепенно заменяется «натуральным макетом», который собирали на каменной основе, напоминающей своими формами зверя (макет медведя в пещере Монтеспан). Образования типа сталактитов-сталагмитов, напоминающие фигуры животных, раскрашивали (бизонподобный сталагмит, пещера Кастильо) или дополняли глиняными фрагментами до целостного образа (лепные барельефы бизонов, пещера Тюк д'Одубер).

В многочисленных фигурках массивных палеолитических «Венер» подчёркивается плоть огромного животворящего каменного чрева. Под плотью не чувствуется костяка-структуры, так же не структурирована голова, на которой отсутствует лицо. Безликий лик Богини-прародительницы (гипотеза П. Ефименко), владычицы стихий и коллективной властительницы духов мёртвых (гипотеза А. Окладникова), является ликом самой Матери-земли. Сформировавшийся в палеолите образ Богини-матери во всех последующих традициях отличался стихийностью и непредсказуемостью, сопричастностью к хтоническим силам.

Пещеру можно охарактеризовать как нерукотворный природный вариант архитектуры в истории человечества. Са-

мым своим расположением она демонстрирует тезис о невыделенности человека из природной среды в эпоху палеолита. Пещера внутри земли, и это самое важное в её семантике. Она воплощала собой некую изначальную вечную мировую внутреннюю полость, понятие внутреннего в чистом виде. Для пещеры нет понятия внешнего проявления или оформления вовне её внутренней сущности. Зачастую даже вход в пещеру замаскирован и труднодоступен, что подчёркивает идею того, что связь пещеры с внешним, верхним миром почти невозможна. Пещера слита с непомерно огромным телом земли, её необозримой и неумолимой хаотичной массой. Непредсказуемость расположения в пещере пустот и переходов, провалов и тупиков, запутанность подземных лабиринтов, беспросветная тьма, которая полностью дезориентирует человека, — всё это идеально и наглядно отражало представления наших предков о мире и пространстве как о хаотичном и непостижимом порождении стихий природы. Естественная планировка большинства палеолитических пещер/храмов похожа на запутанный лабиринт, в котором нет структуры, начала и конца. Перед нами сама бездна бесструктурного докосмического Хаоса, символом которого и останется палеолитическая пещера в памяти человечества.

Заостряя специфику палеолита, можно сказать, что символом этого периода является чрево Земли, вселенский низ, хранящий сакральный Хаос. Человек не выделяет себя из природного окружения, он слит с ним полностью, и в связи с этим символическое выражение его самости находится в зачаточном состоянии, как на изобразительном, так и на символическом уровне. Вертикаль как выраженный культурный феномен отсутствует. Она существует в зачаточном состоянии на периферии палеолитического искусства, в качестве графических символов мужского начала. В привычных нам параметрах вертикали и горизонтали общая модель мира палеолита соотносится, скорее всего, с горизонталью, что ассоциируется со смертью или существованием до бытия. О добытийном состоянии минус 1-мерной модели говорит и доминанта «внутреннего» в пещере как моделирующей картину мира кроманьонца протоархитектуре. □

²⁶ Лавская Э.Л. Мир мегалитов и мир керамики. М., 1997.

²⁷ Столяр А.Д. Происхождение первобытного искусства. М., 1985.