



ТЭОРЫЯ І ГІСТОРЫЯ МАСТАЦТВА

УДК 7.06-043.5-047.84:7.072"19"

В. П. Прокопцова

Взаимодействие искусств и опыт деятельности ведущих искусствоведов XX века

Европейское искусствоведение XX в. известно рядом имен ученых, обращавшихся к проблеме взаимодействия искусств. В статье рассматриваются труды, тематика и методы исследований Г. Вёльфлина, Б. В. Асафьева, Б. Р. Виппера, Т. Н. Ливановой, В. В. Ванслова, М. В. Алпатова, М. Дворжака, Г. Зедльмайра и др. Показаны их выводы и умозаключения о возможностях взаимодействия и синтеза разных видов искусств.

Проблема взаимодействия и синтеза искусств является в современном искусствоведении одной из самых актуальных. Она определяет сущность искусства, его понимание и перспективы развития. По словам В. П. Толстого, принципы единения искусств и тяготения их друг к другу являются постоянной линией художественного развития. Исследователь отметил: «В последние десятилетия минувшего века происходило критическое переосмысление всего предшествующего развития, поиски синтеза искусств в период так называемого постмодернизма шли путем противоречивого сочетания различных стилевых форм, культурных традиций и эпох» [19, с. 75].

Интерес к проблемам взаимодействия искусств является отражением современных представлений о многомерности мира, который не всегда поддается описанию языком традиционных замкнутых в себе видов искусств. Способы изучения и описания нового видения мира рождаются в процессе размытия чистых форм, взаимодействия и синтеза разных видов искусства. Современные поиски в этом направлении являются продолжением аналогичных процессов, происходивших в первой четверти XX в. Синтез искусств проявляется тогда, когда самостоятельные виды искусств с присущими им способами построения художественного образа (архитектура, живопись, музыка, поэзия), взаимодействуют друг с другом, создавая новое органичное единство, в результате «возникает такой художественный эффект, который не достигим никаким другим способом» [5, с. 224–238].

В искусствоведении процесс комплексного, сравнительного (компаративного) изучения видов искусства в разной степени глубины и объема присутствовал в науке на протяжении всей истории, сохраняя при этом пунктирную ритмичность временной повторяемости обращения к сравнительному анализу взаимодействия искусств. XX век привнес в искусствоведение ряд имен ученых, которые расширили концептуальные принципы и подходы к изучению искусств.

Становление искусствоведения как самостоятельной научной дисциплины связано с именем швейцарского писателя, теоретика и историка искусства, создателя метода формально-стилистического анализа художественного произведения Генриха Вёльфлина (1864–1945). В исследованиях Г. Вёльфлин всегда исходил из «формы», то есть избегал ассоциативного (интеллектуального и эмоционального) подхода [21]. Популярности Вёльфлина способствовала не только научная новизна и актуальность его идей, но и литературная одаренность исследователя. Он писал живым, образным языком, явно отличавшимся от вербальных текстов, перегруженных специальной терминологией, и написанных в тяжелом наукообразном стиле. Г. Вёльфлин легко обращается к неожиданным произвольным сравнениям и метафорам, что способствует тонкой нюансировке и точной передаче мысли ученого.

Европейскую известность Г. Вёльфлину принесла фундаментальная монография «Ренессанс и барокко» (1888). Он рассматривал Ренессанс и барокко не как сменяющие друг друга стили, а как два разных способа художественного мышления. Последовательная эволюция его взглядов нашла отражение в таких трудах, как диссертация «Пролегомены к психологии архитектуры» (1886, опубликована посмертно в 1946), «Классическое искусство» (1899), «Искусство Альбрехта Дюрера» (1905), «Основные понятия истории искусств» (1915), «Италия и немецкое чувство формы» (1931), «Малые сочинения» (1946). Концепция Вёльфлина оказала большое воздействие на развитие литературоведения и некоторых других гуманитарных наук, для которых была важна проблема актуализации самоценности художественной формы [13].

Вёльфлиновский стиль изложения делал его глубокие по научному содержанию работы доступными и интересными для широкого круга читателей. Г. Вёльфлин был первым исследователем, получившим звание академика Прусской академии наук за работы в области истории искусства. Ученого привлекала возможность превращения истории искусства в объективную науку, ведь форма, по его мнению, могла быть «математически» измерена. Новый подход к изучению искусства, примененный для познания исторических явлений, позволил Вёльфлину выработать цельную концепцию, которая автором развивалась и уточнялась на протяжении всей жизни.

В основе теории Г. Вёльфлина лежит идея о различных «методах видения», характерных для тех или иных исторических эпох. По его

мнению, смена стилей не зависит от сознательной воли художников. Развитие художественных форм становится внутренне обусловленным, имманентным процессом, подчиняющим себе все остальные моменты творческой деятельности. Эта идея нашла отражение в вёльфлиновском тезисе: не «история художников», а «история искусства без имен».

Интересен вывод исследователя о «классическом искусстве» как не конкретно-исторической, а вневременной категории. В «Основных понятиях истории искусства» Г. Вёльфлин представляет панораму искусства нового времени на основе предложенной им системы формальных категорий, в которую входили пять пар противоположных понятий: линейного (классицизм) и живописного (барокко), плоскостного (классицизм) и глубинного (барокко), замкнутой (классицизм) и открытой (барокко) формы, множественности (классицизм) и единства (барокко) элементов, абсолютной (классицизм) и относительной (барокко) ясности. Эта система явилась своеобразным завершением теоретических построений Вёльфлина [22].

В истории изобразительного искусства можно заметить чередование линейных и живописных стилей. Закономерность чередования этих двух главных стилей (классицизм и барокко) в истории искусства настолько строгая, что ей подчиняются даже самые сильные художественные индивидуальности. Поэтому научное искусствознание вообще может обойтись без имен, что и подтверждает дихотомическая концепция стилей Вёльфлина – «история искусства без имен» [2, с. 194].

После Первой мировой войны метод «формального» подхода к искусству подвергся основательной критике. Новое поколение историков искусства склонялось к концепции «истории искусства как истории духа» М. Дворжака и идеям иконологической школы (Э. Панофский).

Тем не менее некоторые работы Вёльфлина превратились в своеобразную искусствоведческую классику. Много раз переиздавались «Основные понятия истории искусства», ставшие своего рода учебным пособием. Г. Вёльфлин, отказавшись от полемических выпадов против культурологических и социологических подходов к изучению искусства, допускает возможность «истории искусства как истории выражения». При этом он отстаивает право на существование собственной теории, которую определяет фразой «искусство как имманентная история формы» [22]. Теория и методы Г. Вёльфлина легли в основу искусствоведческого образования и приобрели характер универсального инструмента исследования. Многие его труды переведены на русский язык.

Созданный им эффективный инструментальный теории искусства дал возможность использовать сравнительный анализ, определяя отличительные черты сравниваемых произведений. В книге «Основные понятия истории искусств» Г. Вёльфлин разработал образцовую терминологию и методологию для научной истории искусств.

С именем Г. Вёльфлина связано становление истории искусства как самостоятельной научной дисциплины, обладающей собственным методом и специфическим материалом для исследования. Первоначально история искусства входила многочисленными элементами в систему других гуманитарных наук (археология, история культуры, философия и эстетика, мемуарная и эссеистическая литература и т. д.). Разработанный Г. Вёльфлиным метод формально-стилистического анализа художественных памятников уже более столетия является источником научного знания искусствоведов в разных странах мира. В определенном смысле вёльфлиновский метод является основополагающим принципом методологии современной науки об искусстве [13].

В русской культуре феноменальным явлением в искусствоведении (музыковедении) признана критическая деятельность Бориса Владимировича Асафьева (псевд. Игорь Глебов; 1884–1949) – музыковеда, композитора, педагога и общественного деятеля, академика (1909), народного артиста СССР (1946). Он владел энциклопедическими знаниями во многих областях и сферах культуры (философия, филология, история, музыка, искусство, эстетика, многие иностранные языки); написал более 1000 искусствоведческих работ (монографии, очерки, мемуары, статьи и т. д.); как композитор создал 27 балетов, 9 опер, множество камерных и симфонических произведений. Б. В. Асафьев занимался педагогической, редакторской, лекционно-просветительской деятельностью, всесторонне изучал русскую живопись и литературу.

Помимо написанных монографий о творчестве известных русских композиторов (М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Мусоргский, А. Бородин, П. Чайковский, С. Рахманинов, А. Глазунов, А. Скрябин, И. Стравинский), Б. Асафьев создал несколько концептуальных музыковедческих трудов. В «Симфонических этюдах» Борис Владимирович выступил с развернутой и обоснованной концепцией самобытности и мирового значения русской музыкальной классики, противопоставив это мнение распространенной тогда в историческом музыкознании точке зрения о русской музыке как о некоем варианте западноевропейского романтизма [4].

В работе «Русская музыка от начала XIX столетия»¹ автором характеризуется доглинковский период музыки, определяются основные линии-направления в русском классическом симфонизме – объективно-жанровая и субъективно-эмоциональная.

Самым известным теоретическим, концептуально обоснованным трудом Б. Асафьева является «Музыкальная форма как процесс» [3]. В работе сформулированы в общих чертах предпосылки диалектики музыкального становления не как застывшая структура «немых» форм-схем, а как интонационный процесс, то есть как средство и вид социаль-

¹ Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия. – М. ; Л. : Academia, 1930. – 320 с.

ного обнаружения музыки. Эта работа служит теоретической платформой для музыковедов и искусствоведов других специализаций при аналитическом рассмотрении формообразования в произведениях разных видов искусства.

Б. В. Асафьев выступал в защиту нового в искусстве и композиторском творчестве, поддерживал современную музыку. Он открыл для России А. Оннегера, П. Хиндемита, А. Берга, А. Шенберга.

В русскоязычном искусствоведении 1-й половины XX в. в основном шел процесс исследования западноевропейского искусства. Среди известных искусствоведов следует назвать Бориса Робертовича Виппера (1888–1967) – выдающегося историка искусства, доктора искусствоведения, профессора (1918), педагога (преподавал в Московском и Рижском университетах), музейного деятеля, заслуженного деятеля искусств РСФСР, члена-корреспондента Академии художеств СССР (1962), одного из создателей советской школы историков западноевропейского искусства. В круг интересов Б. Р. Виппера входило искусство Античности, итальянского Возрождения и барокко, нидерландская и голландская живопись XV–XVII вв., искусство Англии, русская архитектура XVII–XVIII вв., русская живопись XIX в. [17, с. 8].

Большая заслуга принадлежит Б. Р. Випперу в связи с введением в научный оборот отечественного искусствознания работ ведущих зарубежных историков искусства. В частности, он впервые перевел на русский язык известный труд Г. Вёльфлина «Истолкование искусства». Один из его учеников вспоминал: «Казалось, что Борис Робертович родился на свет с полным и абсолютным знанием всех существующих языков, а также всей мировой литературы, не только искусствоведческой, но любого профиля и назначения. Никакие аналогии из области философии, литературы, музыки, театра, любых гуманитарных и естественных наук не представляли для него трудности, все он анализировал и сопоставлял с абсолютной уверенностью, все знал с доскональностью, присущей «узкому специалисту...» [16, с. 10].

Особое место среди разработанных Б. Виппером университетских курсов заняло «Введение в историческое изучение искусства», в котором автор ориентировал будущих искусствоведов в практической специфике каждой из разновидностей изобразительного искусства, определяя при этом преимущественные возможности графики и ее видов, живописи и ее разных техник, скульптуры и ее разнообразных материалов [17, с. 31–32].

В контексте общих теоретических построений и рассуждений Б. Р. Виппера обращает на себя внимание высказывание, отражающее компаративное сочетание изобразительного и музыкального искусства: «Из движения и скрещивания линий рождаются изменчивые образы: деревья в процессе роста, вода в непрерывном течении и т. п. (рисунки Ван Гога). В этом смысле рисунок в какой-то мере родственен музыке, где

образы возникают из чередования звуков и ритмов. Можно утверждать, что и в рисунке, подобно музыке, мы воспринимаем в известной степени силу и энергию. И поэтому же так важны интервалы и паузы (было даже высказано мнение Саксом Либерманом, что “рисунок – это искусство опускать”») [12].

В 1959 г. Б. Р. Виппер выдвинул новаторскую задачу, не имевшую в то время аналогов ни в отечественной, ни в зарубежной науке об искусстве, – проследить эволюцию методов искусствознания, куда вошли специалисты по истории изобразительного искусства, архитектуры, театра и музыки. Он возглавил авторский коллектив по созданию многотомной «Истории европейского искусствознания», был автором многих разделов и одним из соредакторов издания.

Комплексный характер этого труда во многом обусловлен особенностями творческого метода и широтой общей эрудиции Б. Р. Виппера, который, освещая историю изобразительного искусства, обращался к истории театроведения и литературоведения, проводил экскурсии в музыкальное искусство, характеризуя творчество К. Глюка, Ф. Гайдна, В. Моцарта. В монографии «Тинторетто» он сравнивал картины художника Тинторетто с творчеством современных ему композиторов Венеции – А. Габриели, Дж. Царлино, К. Меруло [17, с. 55].

Под руководством Б. Р. Виппера было подготовлено шесть томов коллективного труда «История европейского искусствознания»: «История европейского искусствознания. От Античности до конца XVIII века» (1963), «Современное искусствознание за рубежом. Очерки» (1964), «История европейского искусствознания. Первая половина XIX века» (1965), «История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века» (1966), «История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века – начало XX века» (в 2 т.; 1969).

Б. Р. Випперу был присущ особый стиль формулирования искусствоведческой мысли, который проявлялся в ярком сочетании методов научного анализа и обобщения с приемами образной, художественной речи.

Говоря о таком фундаментальном издании в области искусства, как «История европейского искусствознания», следует также отметить соредактора Б. Р. Виппера – Тамару Николаевну Ливанову (1909–1986), выдающегося музыковеда советского времени, доктора искусствоведения, профессора Института им. Гнесиных. Основной и наиболее востребованной в учебном процессе является книга Т. Н. Ливановой «История западноевропейской музыки до 1789 года» (в 2 т.; 1982). В исследовании автор опирается на исторический материал, архивные документы. Презентация музыкальных событий и произведений раскрывается в теснейшей связи с развитием социальной динамики изучаемого времени, в контексте широкой панорамы развития художественной культуры. В этом смысле показательна тематика ее работ «Западноевропейская музыка XVII–XVIII вв. в ряду искусств» (1977), «Русская музыкальная

культура XVIII в. в ее связях с литературой, театром и бытом» (в 2 т.; 1952–1953), «Музыка в художественной литературе» (1956), «Музыка в произведениях М. Горького» (1957), открывающих новые возможности для комплексного изучения разных видов искусства и литературы.

Взаимодействию искусств, их соотношению, взаимосвязи, взаимовлиянию – важнейшей проблеме искусствоведения – посвятил свою жизнь Виктор Владимирович Ванслов (1923–2019), доктор искусствоведения, профессор, действительный член Академии художеств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации. В его работах ярко проявились глубокое знание и понимание разных искусств: музыки, хореографии, изобразительного искусства, сценографии. Изучение взаимодействия искусств, по мнению В. В. Ванслова, является одной из наиболее сложных проблем в теоретических исследованиях искусствоведов.

В книге «Взаимодействие и синтез искусств» В. Ванслов подчеркивает, что мировоззренческое, образное и композиционное единство искусств, общность участия в художественной организации пространства и времени, согласованность масштабов, пропорций, ритма порождают в искусстве качества, способные активизировать его восприятие, сообщать ему многоплановость, многогранность развития идеи, оказывать на человека многостороннее эмоционально насыщенное воздействие, обращаясь ко всей полноте его чувств [7]. Взаимодействие и синтез искусств связывает его отдельные виды не только композиционно, но и на более высоком уровне – концептуальном и стилеобразующем, подчеркивая при этом, что их диалектическая взаимозависимость ведет не к «поглощению» одних искусств другими, а к «взаимообогащению». В. В. Ванслов считает, что хотя каждый вид искусства отличается своей спецификой, своей системой изобразительно-выразительных средств, тем не менее, ни один из них, взятый в отдельности, не в состоянии воссоздать картину мира во всем многообразии, это возможно лишь при наличии взаимодействия и синтеза искусств [10].

В научной деятельности В. Ванслов стремился комплексно исследовать процессы взаимодействия и синтеза искусств. Он написал более 20 книг, свыше 800 статей по вопросам эстетики, изобразительного искусства, театрально-декорационного искусства, хореографии, оперного театра, музыки [8. с. 11]. В книгах «Прекрасное в действительности и в искусстве» (1957), «Эстетика романтизма» (1966), «Статьи о балете: музыкально-эстетические проблемы балета» (1980), «Эстетика, искусство и искусствознание: вопросы теории и истории» (1983), «Изобразительное искусство и музыка» (1983), «О балете» (2006), «В мире балета» (2010), «Искусств прекрасный мир» (2011), «Живая память: мемуары» (2012) и др. он поднимает актуальные проблемы различных видов искусства, истории их развития, внедрения художественных проектов и т. д.

Основное теоретическое положение В. В. Ванслова в обобщенном виде можно изложить следующим образом. Абсолютная дифферен-

циация и спецификация, ведущая к отрыву одного искусства от всех остальных, столь же для него пагубна, как абсолютная интеграция, на деле означающая поглощение, подмену данного искусства другими [9, с. 6]. Искусства, входящие в синтез и взаимодействие, объединяются на основе общности жизненного, идейно-художественного содержания. При этом они не повторяют, а дополняют друг друга, звучат не только в унисон, но и образуют своеобразный контрапункт, сходятся в единстве, но сохраняют свои различия.

Подобной точки зрения придерживался Михаил Владимирович Алпатов (1902–1986) – известный советский искусствовед, действительный член Академии художеств СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии СССР, член-корреспондент Австрийской академии наук. М. В. Алпатов считал, что изучение искусства требует гибкости, неустанного движения мысли от общего к частному и, наоборот, – от непосредственных впечатлений к общим выводам. По его мнению, искусство может рассматриваться отдельно как самостоятельная сущностная категория. При этом путь рассмотрения искусства самого по себе плодотворен, но зыбок, так как включает анализ произведения, что ведет к разрушению его целостности. Когда исследователь относит изучаемое произведение в ту или иную категорию общего характера, исходя из представления о нем, целостность художественного произведения не утрачивается. Причисляя картину к определенному стилю или относя ее к какому-либо мастеру, можно достигнуть большей точности, и поэтому такой аналитический принцип принято считать научным.

Наиболее характерные исследования М. В. Алпатова создавались в русле «структурного метода», известным представителем которого был Г. Зедльмайр. В противовес «формализму» Г. Вёльфлина и чисто описательной иконографии М. В. Алпатов стремился органически соединить формально-стилистический, сюжетно-символический и историко-средовой подходы к художественному творчеству; охотно прибегая к сравнительному искусствоведению, к мотивам других видов искусства и литературы, он неизбежно подразумевал целостность произведения как высшего формально-содержательного единства [14, с. 261].

М. В. Алпатов внес большой вклад в развитие искусствоведения. Наиболее известные его работы: «Всеобщая история искусств» (в 3 т.; 1948–1955), которая до сих пор пользуется популярностью в учебном процессе; «Художественные проблемы итальянского Возрождения» (1976); «Художественные проблемы Древней Греции» (1987); книги, посвященные крупнейшим мастерам мирового искусства, – «Андрей Рублев» (1959), «Матисс» (1969), «Феофан Грек» (1979), «Камиль Коро» (1984). Отметим также, что этюд для М. Алпатова был не только любимым жанром, но и своего рода фирменным знаком научного метода: «Этюды по истории западноевропейского искусства» (1939, 1963),

«Этюды по истории русского искусства» (1967), «Этюды по всеобщей истории искусств» (1979). С интересом исследователь прибегал к сравнительному искусствоведению, сопоставляя разные виды искусства и литературы.

Сформированная вокруг Михаила Владимировича так называемая «алпатовская школа искусствоведения» распространяла метод «медленного чтения», или «пристальный взгляд», который способствовал ориентации в смыслах художественных произведений. По мнению М. В. Алпатова, исследователи искусства часто дистанцируются от визуального или аудиального ряда, отдавая предпочтение переработке уже существующих интерпретаций. Такое отношение к пониманию искусствоведения является малоэффективным, а точнее, неприемлемым. Искусствоведу, чтобы высказать свое суждение об искусстве, требуется большое знание жизни, предшествующих эпох, произведений не только национальных авторов, но и других народов. Только в такой ситуации искусствовед может объективно судить об искусстве [1].

Благодаря фундаментальным исследованиям М. В. Алпатова [20] взаимодействие и синтез искусств как наиболее значительные явления развития художественных стилей будут всегда поучительными и востребованными в искусстве XXI в., творчески соединяющем традиционные и новаторские начала.

Проблема связи стилистической направленности искусства с исторической эпохой легла в основу новаторского подхода в искусствоведении, разработанного Максом Дворжаком (1874–1921). Крупнейший представитель венской школы искусствоведения (чех по происхождению) в ходе исследований выявил связь искусств с мировоззрением и духовной атмосферой эпохи. Ученик ведущего теоретика и историка изобразительных искусств венской школы искусств Алоиза Ригля унаследовал от своего учителя и развил метод генезиса художественных форм и воплотил его в работе «Загадка искусства братьев Ван Эйк» (1904) [18]. В работах «Шопенгауэр и нидерландская живопись», «Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи» (1918) обнаруживалась концептуальная цельность видения М. Дворжаком исторического развития западноевропейского искусства. Книги «Идеализм и реализм в искусстве нового времени» (1915–1916), «Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи» (1918) представлялись М. Дворжаку не только «индуктивным синтезом для истории искусства в решении формальных задач и проблем», но «в первую очередь выражением господствующих и человеческих идей» и «частью всеобщей истории духа» [15].

Немаловажным вкладом М. Дворжака в исследование искусства эпохи Возрождения послужило открытие такого явления, как «маньеризм» (термин М. Дворжака), разработкой и исследованием которого он занимался на протяжении всей жизни. В статье «О Греко и маньеризме» он

представил Эль Греко предшественником новейшего искусства экспрессионизма.

Философские и социологические аспекты искусства Средневековья отражены в книге М. Дворжака «История искусства как история духа» (издана в 1924 г. посмертно). Порывая с господствующей в то время теорией имманентного развития искусства, М. Дворжак писал: «Искусство заключается не только в решении и развитии формальных задач и проблем, оно всегда и в первую очередь есть выражение господствующих идей; его история не в меньшей степени, чем история, религия, философия или поэзия – часть всеобщей истории духа» [15].

Последователь и ученик Макса Дворжака Ганс (Ханс) Зедльмайр (1896–1984), австрийский историк и теоретик искусства, считается основоположником «структурного анализа» в искусствоведении. Он возглавлял кафедры искусствоведения в Венском, Мюнхенском университетах, а в Зальцбургском преподавал историю искусства.

Одно из направлений деятельности Г. Зедльмайра – изучение готической архитектуры, итогом чего явилась монография «Возникновение собора» (1950). Его эстетические идеи изложены в критических произведениях «Утрата середины» (1948), «Революция современного искусства» (1855), «Смерть света» (1964), а также в цикле очерков по истории европейского искусства XVIII–XX вв. [11].

Г. Зедльмайр рассматривает историю искусства как историю духа. Он проводит аналогию симптоматики современного искусства с душевной болезнью: экспрессионизм с депрессивными, футуризм – с маниакально-психотическими состояниями, кубизм и конструктивизм – с утратой чувства реальности, сюрреализм – с шизофренией. Эпохи как люди, тоже могут терять душевное равновесие. Произведения искусства, согласно Гансу Зедльмайру, всегда имеют только одно правильное истолкование.

В крупнейшем из многочисленных историко-художественных исследований Г. Зедльмайра «Возникновение собора» готический собор XVII–XVIII вв. осмысливается как вершина европейского художественного творчества, в котором прослеживается синтез всех искусств от архитектуры до музыки, его социальное, духовно-историческое значение (собор, созданный с целью «приблизить» средствами художественного воплощения божественные таинства к человеку, в реальности подготовил автономность художественной сферы).

Во второй половине XVIII в., согласно Г. Зедльмайру, архитектура теряет ведущее и объединяющее значение, искусства «эстетизируются», отдаляясь друг от друга. Духовная цель искусства – сосуществование с человеком в качестве центрального скрепляющего звена – сменяется чередой вытесняющих друг друга частных идеологических заданий. Так, парковое искусство XVIII в. служило религии природы; монумент,

архитектура конца XVIII – начала XIX в. – культу разума; музейное строительство – аполоническому культу классического искусства; театральное строительство 1840–1890-х гг. дионисийскому пафосу панартистизма; современная функционально-инженерная архитектура выставки, вокзала, гаража, промышленно-административного здания отражает подчинение массового сознания «религии машины».

«Художественная сфера» в рассуждениях Г. Зедльмайра явилась основой высказанного им принципа исторической периодизации. Историю христианского мира он разделял на четыре эпохи, в основу которых положены основные художественные стили: 1-я эпоха – *предроманское и романское искусство* (550–1150), посвященное служению Богу-Вседержителю (христианский храм как синтез искусств); 2-я эпоха – *искусство готики* (1140–1470), стоящее под знаком Богочеловека; 3-я эпоха – *Ренессанс и барокко* (1470–1760), время «божественного» человека (рядом с церковью теперь возвышается и дворец великого человека; обожествление художника; личность Леонардо да Винчи положила начало типу универсального человека, последним воплощением которого, на взгляд Г. Зедльмайра, был И-В. Гёте); 4-я эпоха – *модерн*, понимаемый как *новое искусство* (с 1760 г. до настоящего времени). Г. Зедльмайр характеризует эту эпоху как время «автономного человека», развертывания технического прогресса, в центре социокультурного развития оказывается Машина, совершается техническое объединение планеты [6, с. 78–99].

Таким образом, приведенные исследования ведущих искусствоведов XX в. свидетельствуют о постепенном формировании специальной методологической и практической проблемы функционирования и изучения искусства как целостного процесса развития его системы и метода сравнительного (компаративного) анализа взаимодействия различных его видов, актуализируя при этом вопросы развития единства и отличительных свойств определенных художественных характеристик в разных видах искусства, общность и различие вербальных, звуковых, цветовых, инновационно-техногенных образов в искусстве.

1. Алпатов, М. В. Всеобщая история искусств : в 3 т. / М. В. Алпатов. – М. ; Л. : Искусство, 1948–1955. – Т. 2 : Искусство эпох Возрождения и нового времени, 1949. – 410 с.

2. Арсланов, В. Г. История западного искусствознания XX века / В. Г. Арсланов. – М. : Акад. проект, 2003. – 768 с.

3. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.

4. Асафьев, Б. В. Симфонические этюды / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1970. – 262 с.

5. Белый, А. Символизм как миропонимание : сб. ст. / Андрей Белый. – М. : Республика, 1994. – 528 с.

6. Библихин, В. В. Новый ренессанс / В. В. Библихин. – М. : Наука : Прогресс-Традиция, 1998. – 496 с.

7. Взаимодействие и синтез искусств : сб. / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры ; редкол. Д. Д. Благой [и др.]. – Л. : Наука, 1978. – 269 с.

8. Ванслов, В. В. Живая память : мемуары / В. В. Ванслов. – М. : Памятники ист. мысли, 2012. – 270 с.
9. Ванслов, В. В. Изобразительное искусство и музыка : очерки / В. В. Ванслов. – 2-е изд. – Л. : Художник РСФСР, 1983. – 233 с.
10. Ванслов, В. В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории : сб. ст. / В. В. Ванслов. – М. : Изобр. искусство, 1983. – 439 с.
11. Ваняян, С. С. Пустующий трон: Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра / С. С. Ваняян. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 406 с.
12. Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства [Электронный ресурс] / Б. Р. Виппер. – Режим доступа: <http://lib.ru/TEXTBOOKS/ART/vipper.txt>. – Дата доступа: 03.07.2019.
13. Генрих Вёльфлин [Электронный ресурс] // Хронос. Всемирная история в интернете. – Режим доступа: http://www.hrono.ru/biograf/bio_we/welfin_g.php. – Дата доступа: 03.07.2019.
14. Данилова, И. О. М. В. Алпатове / И. Данилова // Сов. искусствознание. – М., 1988. – Вып. 24. – С. 261–277.
15. Дворжак, М. История искусства как история духа / Макс Дворжак ; пер. с нем. А. А. Сидорова [и др.]. – СПб. : Акад. проект, 2001. – 332 с.
16. Кантор, А. М. О Борисе Робертовиче Виппере / А. М. Кантор // Из истории зарубежного искусства : материалы науч. конф. «Випперовские чтения – 1988» / ГМИИ им. А. С. Пушкина ; под общ. ред. И. Е. Даниловой. – М., 1991. – С. 9–13.
17. Ливанова, Т. Н. Борис Робертович Виппер и его научное наследие / Т. Н. Ливанова // Статьи об искусстве / Б. Р. Виппер. – М., 1970. – С. 5–58.
18. Макс Дворжак [Электронный ресурс] // Всемирная история. – Режим доступа: https://w.histrf.ru/articles/article/show/dvorzhak_maks/. – Дата доступа: 25.07.2019.
19. Толстой, В. Синтез искусств: его сущность, этапы становления, современные проблемы / В. Толстой // Река времен. Статьи разных лет / В. Толстой. – М., 2004. – С. 69–78.
20. Филиппова, О. Н. Любительство в среде научной интеллигенции конца XIX – первой половины XX века (живопись и графика А. Н. Северцова, А. Г. Габричевского, М. В. Алпатова, Е. А. Косминского, Д. Н. Ушакова) // Личность в культурной традиции : сб. науч. ст. / сост. и отв. ред. Л. В. Фадеева. – М., 2014. – С. 320–345.
21. Чечот, И. Д. «Основные понятия искусства» Генриха Вёльфлина. Опыт исследования искусствоведческой теории и методологии : автореф. дис. ... канд. искусств. / И. Д. Чечот ; ЛГУ. – Л., 1983. – 18 с.
22. Энциклопедия культурологии [Электронный ресурс] // Академик. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture. – Дата доступа: 03.07.2019.

V. Prokoptsova

Interaction of arts and experience of the leading art critics of the XXth century

European art history of the XXth century is known by several names of scientists who referred to the problem of interaction of arts. The works, themes and methods of research of such scientists as H. Wölfflin, B. Asafyev, B. Vipers, T. Livanova, V. Vanslov, M. Alpatov, M. Dvořák, H. Sedlmayr, etc. are considered in the article. Their findings and conclusions about the possibilities of interaction and synthesis of various types of art are made.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 25.09.2019.