

УДК: 7.18.31.07

ББК: 85.1

А43

DOI:10.18688/aa166-10-80

В. Г. Власов

Постренессансное искусство как диссипативная система

Эпоху Ренессанса связывают с созданием совершенных образцов искусства и наиболее полным воплощением гуманистических идеалов. Однако историческое значение Ренессанса этим не ограничивается. Высвобождение художника от опеки ремесленного цеха и иконографических канонов Средневековья послужило одной из причин осознания автономности творчества и отдельных видов искусства, что и было воспринято современниками как полное обновление. Самоопределение предмета художественного творчества сопровождалось активными морфологическими процессами. Живопись и скульптура отделялись от архитектурного пространства храма, появились станковая картина и статуарное искусство.

Перестав быть объектом почитания и преклонения для всех, секуляризованные произведения разделили общество на эстетов, меценатов и знатоков, коллекционеров и непросвещенную, подчас грубую и равнодушную публику. «Секуляризация означала радикальное обесценивание искусства. Потому-то Гегель и мог утверждать, что в Новое время искусство есть дело прошлого» [5, с. 47]. Судьба художника стала зависеть от прихоти заказчиков, расположения и изменчивых вкусов зрителей. Появились понятия ценности и цены, архаичности и актуальности.

Продолжавшиеся в постренессансную эпоху морфологические процессы имели как прогрессивное, так и регрессивное значение. С одной стороны, происходило обособление отдельных видов искусства, усиление специфики их выразительных средств, с другой — нарушалась целостность художественного пространства, происходило постепенное ослабление архитектурного начала, ранее создававшегося архитектурной средой. Персонализация творчества создала предпосылки для соперничества художественных школ, течений и стилей. Негативные последствия размежевания видов искусства проявились не сразу, и вначале новую морфологию воспринимали положительно, даже с восторгом, как свидетельство «преображения мира». Однако в течение столетий искусствоведческие оценки эволюционировали.

В 1929 г. австрийский историк искусства Х. Зедльмайр подготовил к печати собрание сочинений А. Ригля. К изданию Зедльмайр добавил предисловие «Квинтэссенция учения Ригля» (написано в 1927 г.), в котором в частности сформулировал четыре фазы, или этапа, становления «истории искусства как науки». Первый — этап стилистической критики, накопления знаний о предмете, публикации и каталогизации памятников. Второй этап (1900–1920-е гг.) характеризуется созданием «абстрактной теории

стиля» и выработкой основных понятий истории искусства. Третий этап заключается в применении к искусствоведению методов структурного анализа художественных произведений. Этот этап предполагал изучение отдельных произведений как «микрокосма в макрокосме истории» посредством введения «в аналитически-синтетическое описание произведения искусства вопросов ранга и ценности», осознания структурной необходимости конкретного произведения [6, с. 252–255].

Структурный анализ привлекал исследователей возможностью хотя бы отчасти придать искусствоведению характер точной науки. Однако со временем стало ясно, что произведение искусства представляет собой «открытую структуру», или «динамизм двоякого рода», включающую акт созидания и акт восприятия зрителем. Оказалось, что «и в отдельном произведении искусства (по аналогии со структурой “большого мира”, без нарушения его единства и замкнутости) не все со всем одинаково прочно взаимосвязано, что существует ступенчатая градация взаимно противоположных зависимостей — значимо необходимого и (относительно) случайного. Возникают распространённые комплексы взаимозависимостей, которые не могут быть познаны при выведении из одного центрального структурного принципа» [2, с. 325].

Исследователи стали обращать все большее внимание на опасность системосоздающего мышления, когда вначале создается некая система, а затем на ее основании моделируют действительность. Даже в учениях выдающихся теоретиков искусства стали считать наиболее ценным то, что не укладывалось в созданную ими систему. Так, например, В. Г. Арсланов критикует формально-стилистический метод Вёльфлина и Ригля как «априорно подменяющий» непосредственное восприятие и переживание произведения искусства умозрительными схемами и классификациями. Весьма саркастично он отмечает: «Вёльфлин, который одним из первых стал широко пользоваться фотографиями картин для целей стилистического анализа живописи, оказал плохую услугу искусствоведению: после него живое впечатление от искусства нередко подменялось тасованием, или, может быть, точнее, — подтасовыванием картинок, которое именуется строгой научной типологией стилей» [1, с. 22].

Стремительно увеличивающийся материал требовал более сложных концепций. Четвертый, постструктуралистский этап (начиная с 1950-х гг.) отличается «взламыванием» традиционной синхронистической истории искусства. На этом этапе классическая «картина мира» трактуется как переходное состояние от хаоса к порядку. Целью такой методики является изучение явлений и процессов в качестве динамических самоорганизующихся систем. При этом предполагается, что законы самоорганизации имеют всеобщий характер перехода от низших форм к высшим и поэтому применимы к исследованию классической культуры и искусства.

В стремлении преодолеть схематичность периодизации специалисты дифференцируют два основных подхода к истории искусства. Первый, традиционный, именуется диахронным (греч. *dia* — «через», *chronos* — «время»). Он предполагает изучение памятников в строгой хронологической последовательности. Другой подход называется синхронным (греч. *syn* — «вместе», *chronos* — «время»). С помощью синхронного метода сравнивают состояния и процессы, происходящие одновременно в разных местах либо разновременно на схожих этапах развития. Таким образом, происходил

постепенный переход от линейно-одномерного понимания развития искусства к более сложному, многомерному, в котором схожие, но не тождественные явления существуют как бы в параллельных мирах.

Коварность диахронного подхода заключается в том, что, даже если представить удовлетворительное объяснение границ рассматриваемого материала, это не даст нам полной научной картины, поскольку не все произведения сохранились, а те, что мы имеем, как правило, находятся в неудовлетворительном состоянии, несут следы позднейших переделок и «поновлений». Избирательность изучения тех или иных объектов (нам кажется, что мы выбираем лучшие, самые значительные) составляет суть классической истории искусства. Между тем бывает так, что произведения, которые мы ныне считаем великими или как минимум характерными, в прошлом оставались незамеченными. А другие, теперь забытые, восхвалялись. Так какую же историю искусства мы изучаем, действительную или мнимую?

Различение в истории отдельных эпох, фаз, периодов развития субъективно и основывается только на опыте осмысления пространства и времени. По мнению Э. Панофского, «не следует пытаться подводить эти изменения под общий знаменатель <...> Периоды — всего лишь явные изменения, а не действительные отрезки времени». Поскольку всеобщая история «есть результат целенаправленного выбора фактов, расположенных в определенной хронологической последовательности и призванных проиллюстрировать мысль автора, то разным людям трудно договориться о том, где заканчивается один период истории и где начинается следующий. А поскольку время есть функция пространства, хронология искусства имеет смысл лишь в отношении к конкретному месту. В других местах, где события наполнены иным содержанием, историческое время протекает иначе» [7, с. 6].

Количество фактов — произведений искусства и их противоречивых оценок — стремительно возрастает, а границы различных видов искусства расширяются и сливаются с иными формами деятельности человека: эстетической, коммуникативной, технической. Это характерно прежде всего для искусства авангарда и неоавангарда. Поэтому мы все более доверяем не фактам и не их интерпретациям, а методам объяснения их взаимодействия. Ныне мы можем утверждать, что знаем в общих чертах, как «работает» наука. Следовательно, больше верим не специалисту, поражающему обилием информации, а ученому, который пользуется правильной методологией. Вероятно, и далее будет возрастать значение методов, а не знаний. Выигрывает не тот, кто много знает (тем более что информация ныне добывается относительно легко), а тот, кто правильно мыслит. По мнению основоположника иконологического метода А. Варбурга, «изучение искусства начинается там, где кончаются атрибуции и датировки».

Во второй половине XX в. дифференционные процессы сменились интеграционными. Этому способствовали, согласно теориям Г. М. Маклюэна, А. Хансена-Лёве и других, интерактивность, интертекстуальность и интермедialность постмодернистского творчества. Поэтому закономерно, что в эпоху «после постмодернизма» искусствоведческие исследования окончательно вышли за границы традиционной исторической науки. Новое понимание предмета искусствознания, в отличие от традиционного искусствоведения, основой которого является история искусства, предъявляет дополнительные

требования к направленности и методам научного поиска. Этим требованиям отвечает общая теория систем, методика междисциплинарных исследований, методы многомерного анализа гуманитарных проблем (англ. *multivariate analysis methods*). Центральное место в постмодернистской методологии искусствознания заняла синергетика.

Новое, синергетическое направление междисциплинарных исследований (от греч. *syn* — «совместно» и *ergos* — «действующий») предполагает изучение явлений и процессов как сложных, динамических, самоорганизующихся, так называемых неравновесных систем, которые развиваются вследствие открытости, притока энергии извне и нелинейности внутренних процессов. С мировоззренческой точки зрения синергетику интерпретируют в качестве «глобального эволюционизма», или «универсальной теории эволюции», создающей единую основу для описания механизмов возникновения любых явлений в природе, технике, обществе. Автором термина «синергетика» является американский инженер, дизайнер и изобретатель Р. Б. Фуллер, применивший его в книге «Синергетика: исследования в геометрии мышления» (1975). Философско-методологическую интерпретацию синергетики разработал немецкий физик-теоретик Г. Хакен в книге «Синергетика» (1977).

Наиболее важным для развития подобной концепции в теории искусства представляется выяснение того, каким образом соотносятся закономерности исторического развития и непредсказуемое мышление художника. Принято считать, и это справедливо в большинстве случаев, что великие века порождают одиноких гениев. Их творчество более других выражает характер эпохи и одновременно обгоняет свое время. Иными словами, за все кардинальные изменения отвечает один человек. Однако если его творческая инициатива подхватывается современниками, она приобретает надличностный характер, становится общезначимой, а индивидуальные способы мышления демонстрируют историческую необходимость. Возникают школа и стиль. Отсюда следует важный вывод: смыслообразующие основания каждого художественно-исторического цикла необходимо искать *на границах самосознания гения и ментальности эпохи*. Автор настоящей статьи в одной из предыдущих работ попытался проиллюстрировать эту идею, связав ее с теорией прогрессивного циклического развития Ф. И. Шмита [3].

Русский религиозный философ, математик и теоретик искусства П. А. Флоренский разрабатывал аритмологию, учение о «непрерывных математических функциях». Аритмология — теория прерывности, пронизывающей все мировое творение. Ее противопоставляют аналитике — концепции непрерывных функций и мирозерцания, основанного на идее непрерывности пространства и времени. Аналитика связана с принципом детерминизма, с теорией эволюции в природе и прогресса в обществе без участия Творца. Аритмология указывает на принципиальную несвязанность явлений действительности и возводит их происхождение к Создателю. В социальной сфере аналитическая философия обращается к непрерывности эволюции, аритмология — к периодическим катастрофам, переворотам и ритмической смене типов культур [10, т. 1, с. 155–159].

Ныне необходимо признать, что рассуждения о том, будто искусство, отражая действительность, формирует целостную «художественную картину мира», — не более чем культурологическая абстракция. Одной-единственной картины мира в каждую

историческую эпоху не бывает, как и четких границ между эпохами и стилями. По концепции «внестилевого развития искусства» Е. И. Ротенберга, в XVII столетии в связи с интенсивным развитием искусства станковой картины возник кризис «всеобщей стилевой формы». Начиная с позднего творчества Микеланджело утрачивается ренессансное единство, в классическом искусстве происходит разделение на две магистральные линии «стилевых форм» (ренессанс и барокко) и возникает третья, «внестилевая линия», противостоящая крупным стилевым формам. К «внестилевой линии» Ротенберг относил творчество Пуссена, Рембрандта, Рубенса, Караваджо, Веласкеса. «Внестилевая линия» обеспечивала в постренессансный период не только «самоопределение видов искусства», но также тематическую и жанровую дифференциацию внутри каждого из них. «Внестилевые» мастера создавали не общую картину, а «индивидуальные образно-тематические концепции» [9, с. 41].

Эпоху XVIII–XIX вв. в истории искусства можно назвать этапом полистилизма, или стилевых метаструктур. После периода неостилей и эклектики 1830–1880-х гг. стилистический плюрализм основывался на принципе радикального эклектизма. Этот тезис полностью согласуется с теорией Ф. И. Шмита. Следовательно, логично заключить, что искусство если и развивается, то не от шедевра к шедевру, а скорее кризисами и провалами. То, что не удалось сделать в одну эпоху, может послужить основанием для следующей. Вместо эволюции мы видим деволюцию: нисхождение материи из области Духа (определение М. Дворжака). Таким образом, остается найти обобщающую ритмологическую концепцию закономерностей взлетов и провалов в истории искусства. Такая концепция связана с теорией хаоса.

Теория хаоса и ритмологическое понимание истории позволяют именовать художественные системы диссипативными (от лат. *dissipation* — «рассеивание»). Особенности диссипативных структур были впервые описаны И. Р. Пригожиным в 1947 г. Их суть заключается в переходе части энергии упорядоченных процессов в энергию неупорядоченных процессов. Поэтому в так называемых неравновесных системах могут совершаться неожиданные качественные скачки к усложнению внутренней структуры. Согласно концепции И. Пригожина и И. Стенгерс, все процессы в природе и обществе по мере развития переходят от состояния упорядоченности к состоянию хаоса и обратно. «Переход к хаосу оказывается необходимым <...> Более высокий уровень организации системы возникает в результате распада ее прежней организации и нарастания неупорядоченности». Момент потери равновесия и пути дальнейшего развития непредсказуемы. Именно в такой момент (его называют точкой бифуркации — «раздвоения») появляются гении, поведение которых трудно предсказать. Оно определяется не историческими закономерностями, а свободой поведения в поле бифуркации. Посредством их творчества «неравновесная система» вступает в новую стадию. Поэтому «новый порядок рождается из хаоса» [8, с. 341–349].

В новой, диссипативной картине мира историю искусства стали сравнивать с кроной дерева, где развитие осуществляется вдоль «ствола» (оси времени), но не линейно, а одновременно в разные стороны, бесконечно разветвляясь, стихийно множась, порождая цветущие и пересыхающие, «тупиковые» ветви. Ризома (франц. *rhizome* — «корневище») — еще одно ключевое понятие эстетики постмодернизма, введенное

Ж. Делёзом и Ф. Гваттари в одноименной книге 1976 г. Ризома по аналогии с запутанной корневой системой растений замещает в новейшей эстетике якобы неизменные линейные структуры бытия и мышления, характерные для классического гуманитарного знания. У ризомы нельзя выделить ни начала, ни конца, ни центра, ни периферии. Понятием ризомы обозначают несистемные структуры и неожиданно возникающие различия. При этом появляется проблема оценки взаимодействий линейных («древовидных») и нелинейных («ризоморфных») сред. По словам У. Эко, выстраивая мир романа «Имя розы» как «пространство догадки», он опирался именно на понятие ризомы — одного из типов лабиринта [11, с. 629].

В связи с этим актуализируется так называемая хронотопическая загадка: почему в определенное время и в данном месте появляются именно такие, а не иные произведения искусства? Согласно современной морфологической теории все произведения искусства тем или иным образом располагаются между двумя полюсами формообразования: *ratio* и *intuitio*. Произведения, которые тяготеют к *ratio*, характеризуются качествами завершенности, тектоничности и целостности формы. Те, что тяготеют к *intuitio*, ближе к шкале ценностей незавершенности, подвижности, пластичности.

Для детального изучения диссипативных проблем ныне применяют метод кластерного анализа (англ. *cluster analysis*). Термин «кластер» (от англ. *cluster* — «гроздь, пучок») предложил в 1939 г. американский математик, психолог и генетик Р. Ч. Трион. Метод кластерного анализа основан на сборе максимально возможного количества данных и их последующем упорядочивании в относительно однородные группы. Возможности применения этого метода в области современной иконологии показаны в одной из публикаций автора настоящей статьи [4].

По мере увеличения количества изучаемых объектов (если задать более сложные, дифференцированные параметры на компьютере) картина будет усложняться, но не претерпит принципиальных изменений. Согласно закону больших чисел при прогрессивном увеличении объектов сильнее будут проявляться основополагающие закономерности, а также «оттеняющие» качества и тенденции. В теории хаоса диссипативные системы считаются максимально зависимыми от исходных условий, небольшие изменения в окружающей среде могут привести к значительным и непредсказуемым последствиям. Поэтому не исключается и «эффект бабочки», когда малейшие, кажущиеся незначительными изменения в прошлом могут вызвать существенные перемены в будущем. Таким образом, в исторической перспективе мы наблюдаем не только цикличность развития, но и пульсацию историко-художественного процесса.

Выводы

Теория диссипативных систем утверждает в качестве необходимого условия развития хаотическое, неравновесное состояние изучаемых явлений. В неравновесных образованиях, каковыми являются природа и общество, относительная независимость системы уступает место корпоративному поведению элементов (художников и их произведений): вблизи равновесия элемент взаимодействует только с соседними, вдали от равновесия — «видит» всю систему целиком, и согласованность поведения элементов возрастает. Первое относится к функционированию школы, второе — к

непредсказуемому поведению гениев. Этот вывод имеет основополагающее значение для формирования прогрессивной теории стилеобразования и формообразования в искусстве будущего.

Литература

1. Арсланов В. Г. Постмодернизм и русский «третий путь». — М.: Культурная революция, 2007. — 651 с.
2. Ванеян С. С. Между гештальтом и теофанией // *Зедльмайр Х.* Искусство и истина. — М.: Искусствознание, 1999. — С. 325–365.
3. Власов В. Г. Маятник Чижевского, или Как история убивает гениев. Добавления к теории прогрессивного циклического развития искусства Ф. И. Шмита // *Электронный научный журнал «Архитектон: известия вузов»*. — УралГАХА, 2015. — № 49. URL: http://archvuz.ru/2015_1/1 (дата обращения: 30.11.2015).
4. Власов В. Г. Теория хаоса, аритмология и методы кластерного анализа в современном искусствознании // *Электронный научный журнал «Архитектон: известия вузов»*. — УралГАХА, 2015. — № 51. URL: http://archvuz.ru/2015_3/1 (дата обращения: 30.11.2015).
5. Гройс Б. Генеалогия партиципаторного искусства // *Художественный журнал*. — Январь, 2008. — № 67–68. — С. 45–57.
6. *Зедльмайр Х.* Искусство и истина. — М.: Искусствознание, 1999. — 367 с.
7. *Пановский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. — М.: Искусство, 1998. — 362 с.
8. *Пригожин И.; Стенгерс И.* Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. — М.: Прогресс, 1986. — 432 с.
9. *Ротенберг Е. И.* Западноевропейское искусство XVII века. — М.: Искусство, 1971. — 164 с.
10. *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины: в 2 т. — М.: Правда, 1990. — Т. 1. — 1331 с. — Т. 2. — 448 с.
11. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // *Эко У.* Имя розы / Пер. с итал. *Е. Костюкович*; послесл. *Е. Костюкович, Ю. Лотмана*. — СПб.: Симпозиум, 1999. — 677 с.

Название статьи. Постренессансное искусство как диссипативная система.

Сведения об авторе. Власов Виктор Георгиевич — доктор искусствоведения, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7/9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 190034. v.g. vlasov@spbu.ru

Аннотация. В эпоху «после постмодернизма» исследования в области постренессансного искусства выходят за границы традиционной исторической науки и связаны требованиями междисциплинарной системности. Во второй половине XX в. под воздействием структурной лингвистики сформировалось направление постструктурализма. В этом направлении классическая «картина мира» трактуется как переходное состояние от хаоса к порядку. Целью такой методологии является изучение явлений и процессов как динамических самоорганизующихся систем. При этом предполагается, что законы самоорганизации имеют всеобщий характер перехода от низших форм к высшим и поэтому применимы к исследованию классической культуры и искусства. Подобный подход позволяет именовать художественные системы диссипативными (от лат. *dissipation* — «рассеивание»). Особенности диссипативных структур были впервые описаны И. Р. Пригожиным в 1947 г. Их суть заключается в переходе части энергии упорядоченных процессов в энергию неупорядоченных процессов. Поэтому в так называемых неравновесных системах могут совершаться неожиданные качественные скачки к усложнению внутренней структуры. Таковы поведение художника и структура творческого процесса. Произведения художественной деятельности человека в каждом отдельном случае представляют собой уникальный сплав универсальных закономерностей, индивидуальных особенностей и непредсказуемых факторов. Именно такое понимание искусства положено в основу «Теории прогрессивного циклического развития искусства» Ф. И. Шмита. В статье показаны перспективы развития этой теории.

Ключевые слова: аритмология; диссипативная система; кластерный анализ; постренессанс; постструктурализм; ризома; синергетика.

Title. Post-Renaissance Art as a Dissipative System.

Author. Vlasov, Victor Georgievich — Full Doctor. Saint Petersburg State University, Universitetskaya nab., 7/9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation. v.g. vlasov@spbu.ru

Abstract. At the age of “after postmodernism” the studies of post-Renaissance art go beyond the traditional history and are governed by the rules of the systematic interdisciplinary approach. In the second half of the 20th century, the development of structural linguistics promoted the emergence of post-structuralism where the classical “picture of the world” has been interpreted as a transition from chaos to order. The purpose of this method is to study phenomena and processes as dynamic self-organizing systems. It is assumed that the laws of self-organization are universal having in mind the transition from lower to higher forms and, therefore, applicable to the study of classical art and culture. Thus, we can call the art systems “dissipative” (from lat. dissipatio — “dispersion”). The features of dissipative structures were first described by I. R. Prigogine in 1947. According to him, a part of the energy of regular processes can go over to the energy of irregular processes. Therefore, in the so-called non-equilibrium systems unexpected qualitative leaps can lead to more complex internal structure. This is true for the artist’s behaviour and for the structure of the creative process. Works of art represent a unique fusion of universal laws, individual characteristics and unpredictable factors. This understanding of art is essential for the *Theory of progressive cyclic development of art* by F. I. Schmidt. The article shows the prospects for the further development of this theory.

Keywords: arrhythmology; dissipative system; cluster analysis; protorenaissance; post-structuralism; rhizome; synergetics.

References

Arslanov V. G. *Postmodernism i russky tretii put (Postmodernism and Russian Third Way)*. Moscow, Culturnaya Revolyucia Publ., 2007. 651 p. (in Russian).

Eco U. Marginalia on “The Name of the Rose”. Eco U. *Imya Rozy (The Name of the Rose)*. Saint-Petersburg, Symposium Publ., 1999. 677 p.

Florensky P. A. *Stolp i utverzhdnyye istiny (The Pillar and Confirmation of the Truth)*, vol. 1. Moscow, Pravda, 1990. 1331 p.

Groys B. Genealogy of Participatory Art. *Chudozhestvennyi Zhurnal (Art Magazine)*, 2008, January, no. 67–68, pp. 45–57 (in Russian).

Panofski E. *Renaissance and Renascences in Western Art*. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1960. 242 p.

Prigozhin I.; Stengers I. *Poryadok is Haosa: Novyi dialog cheloveka s prirodoy (Order out of Chaos: Man’s New Dialogue with Nature)*. Moscow, Progress Publ., 1986. 432 p. (in Russian).

Rotenberg E. I. *Zapadnoevropeyskoye iskusstvo XVII veka (Western European Art of the 17th Century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 164 p. (in Russian).

Vaneyan S. S. Between Gestalt and Theophanea. Zedlmayr H. *Iskusstvo i Istyna (Art and Truth)*. Moscow, Iskusstvoznanye Publ., 1999, pp. 325–365 (in Russian).

Vlasov V. G. Pendulum by Chizhevskiy, or How the History is Killing Geniuses. Additions to the Theory of Cyclical Progressive Development of Art by F. I. Schmit. *Electronic scientific journal “Architecton: Proceedings of Higher Education”*. UralGAHA, 2015, no. 49. Available at: http://archvuz.ru/2015_1/1 (accessed 30 November 2015).

Vlasov V. G. Chaos Theory, Arrhythmology and Cluster Analysis Methods in Contemporary Art Criticism. *Electronic scientific journal “Architecton: Proceedings of Higher Education”*. UralGAHA, 2015, no. 51. Available at: http://archvuz.ru/2015_3/1 (accessed 30 November 2015).

Zedlmayr H. *Kunst und Wahrheit: Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. Hamburg, Rowohlt, 1958. 210 p. (in German).