

Моторина Ирина Егоровна

СИНТЕЗ ИСКУССТВ КАК ПРИНЦИП РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье анализируются понятия "интеграция", "взаимодействие", "синтез", выявляются особенности синтеза искусств, обосновывается принцип синестезии как основы художественного синтеза, исследуются новые виды художественных практик.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/2-2/41.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (16): в 2-х ч. Ч. II. С. 147-150. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/2-2/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 130.2

В статье анализируются понятия «интеграция», «взаимодействие», «синтез», выявляются особенности синтеза искусств, обосновывается принцип синестезии как основы художественного синтеза, исследуются новые виды художественных практик.

Ключевые слова и фразы: интеграция; взаимодействие; синтез; синестезия; медиа-арт.

Ирина Егоровна Моторина, к. филос. н., доцент

Кафедра «Социология и культурология»

Московский государственный технический университет им. Н. Э. Баумана

imotorina@mail.ru

СИНТЕЗ ИСКУССТВ КАК ПРИНЦИП РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ®

Синтез искусств как принцип развития художественной культуры в целом восходит к древнейшим временам, когда все искусства были переплетены в едином синкретическом комплексе. Начавшаяся затем дифференциация искусств не лишила их стремления к объединению, идеи синтеза существовали во все эпохи истории культуры, только основания его были различны – либо стремление к единению, слиянию, либо динамическое сочетание в системе искусств. Сегодня в условиях расширяющейся инфосферы понятие синтеза искусств трансформируется, модифицируется, появляются новые виды художественных практик, которые требуют осмысления. Выяснению сущности процессов синтеза и анализу современных художественных реалий посвящена данная статья.

Определим такие понятия как «взаимодействие», «интеграция», «синтез». Само по себе понятие «взаимодействие» предполагает обоюдное действие двух или нескольких компонентов (разнородных или исследуемой системы). Если в качестве системы признать все взаимодействующие искусства, то даже во время «чистого» становления каждого из них можно наблюдать воздействие одного элемента системы на другой. Отношения взаимодействия имеют причинно-следственные основания. При доминировании одного из искусств в определенный период развития общества данное искусство может становиться причиной изменения других видов. Эти виды, благодаря произошедшим в них изменениям, из пассивной стороны превращаются в активную и, в свою очередь, воздействуют на первый элемент системы. Взаимное изменение сторон системы предполагает внешний и внутренний источники ее развития. В рамках развивающейся системы взаимодействующих искусств протекают процессы интеграции. Интеграция подразумевает объединение в целое частей и элементов системы. Интегативность приводит к повышению уровня целостности и организованности системы. Становление в чистом виде каждого из искусств, их жанровое своеобразие на протяжении долгих веков утверждали их самостоятельность. При усилении интегативных тенденций во всех сферах деятельности, в мышлении, взаимодействующие искусства объединяются в целостный комплекс. Более высоким уровнем интеграции является синтез.

Интегативные процессы пронизывают разные области бытия. В каждом познавательном акте присутствуют два момента – анализ и синтез. В результате расширения техносферы и формирования инфосферы намечилось усиление интегативного начала в мышлении человека, в том числе и художественном. Синтез (от греч. *соединение, сочетание, составление*) – конечный, но не обязательный результат интеграции – рассматривается не как «механическое соединение частей какого-либо явления или явлений, а органическое их слияние, сопровождаемое возникновением нового явления и нового его качества» [3]. Процессы интеграции и синтеза проявляются как в рамках одного элемента культуры (наука), когда взаимодействуют ранее далекие друг от друга науки, так и в рамках разных элементов культуры, в частности, искусства и техники.

Следует отметить, что теория синтеза находится в стадии становления. Постигнуть суть синтеза пытаются деятели искусства, искусствоведы, философы, культурологи. Первые попытки сделать обобщение процессов синтеза, проанализировать синтетические явления в искусстве были предприняты еще в 1920-30-е гг. П. А. Флоренский, рассматривая храмовое действие, отмечал, что подлинная художественность в нем достигается благодаря единству стиля и содержания, а музыка, пение, церковная живопись, служба достигают «предельного синтеза», сливаясь в музыкальной драме: «Художественное произведение... художественно не иначе, как в полноте необходимых для существования его усилий, в расчете на которые оно было порождено. Устранение части этих условий, отвод или подмена некоторых из них лишает художественное произведение его игры и жизни, искажает его и делает антихудожественным» [7, с. 30].

Высокую оценку возможностям синтеза давал художник В. Н. Чекрыгин, выделяя в искусстве живописи три ступени: натурализм, как отображение образов уже отложенных творческих сил природы; реализм, как предвосхищение начальных образов; осуществление в самой действительности подлинного синтеза живых искусств, оживотворяющего и одухотворяющего не только живущее, но и жившее, и созданное в образе [8, с. 12].

В 1930-е гг. прошлого века к проблеме синтетического изучения искусства обратился И. И. Иоффе, подход которого включает в себе некую абсолютизацию синтеза. Бурный расцвет кинематографа способствовал его выдвигению на первый план в системе искусств. И. Иоффе, отталкиваясь от органического «синтезизма» кино, увидел в нем высшее синтетическое искусство. Основой синтеза, по теории И. Иоффе, является целостный человек, развивающий на протяжении своей истории способность синтетического восприятия, заложенную первоначально в культурном синкретизме. «Переход от одного способа мышления к другому выдвигает в доминирующий один из оттесненных в прежней системе элементов и этим перестраивает все их соотношения и создает новую систему, а, следовательно, и новый сюжетный ряд» [4, с. 184]. И. Иоффе разграничивает механическое и органическое слияние искусства. Казалось бы, давно принято считать театр искусством синтетическим. Но при механическом сочетании искусств происходит лишь приспособление их друг к другу. Различный уровень развития, по мнению И. Иоффе, разный стиль художественного мышления в живописи, музыке приводит к тому, что сюжетный ряд, замысел исполняются субъективно-психологически, а не художественно-исторически. «Композитор писал музыку, подчиняя текст своим интуитивно взятым интонациям и ритмам, часто изламывая его смысл», «художник-декоратор шел то за музыкой, то за текстом», «режиссеры по-своему сплавляли звук, слово, жест, актер часто оказывался в полемике с режиссером и автором – вследствие этого был оттеснен подлинный синтез», театр выражал «разрыв между наукой и искусством, анархическую разногласицу речевых средств, борьбу различных стилевых линий художественной культуры...» [Там же, с. 197-198].

В 1930-е гг. проблемы синтеза обсуждались также применительно к пространственным искусствам, в частности, на Первом творческом совещании архитекторов, скульпторов и живописцев. Отметим, что уже тогда были заложены основные положения теории синтеза.

Первое: мировоззренческая основа синтеза искусств. Синтез искусств не является самоцелью, искания синтеза без идейной основы пусты и бесплодны. Условия реализации синтеза и его результат меняются в разные историко-культурные периоды, так как меняется и мировоззренческая основа. Только целостное мировоззрение может стать основой синтеза, цельный синтетический образ может быть создан на основе нового мироощущения.

Второе: выделение формального и органического синтеза. При «формальном» синтезе происходит как бы восполнение одного искусства средствами другого – это положение применимо как к пространственным искусствам, так и к зрелищным. Иной – органический синтез – необходим для максимально полного и реалистического отображения художественной идеи, в конечном итоге, главной целью синтеза является создание наиболее действенного художественного образа. По мнению М. Алпатова, «под синтезом следует разуметь сложное соотношение, основанное на противоречии, которое, в конечном счете, складывается в новое единство» [1, с. 22].

Третье: наличие в синтезе инициативного начала, доминирующего искусства. Инициативным началом доминирования выступает монументальность, богатство форм. При взаимодействии архитектуры со скульптурой и живописью происходит взаимное обогащение искусств, расширение содержания каждого при их равноправии и равноценности.

Очевидно, что первое положение на сегодняшний день утратило свою актуальность, так как носило явно идеологический характер. Однако второе и третье актуальны до сегодняшнего дня.

В разные культурно-исторические эпохи преобладали тенденции к синтезу и обособлению искусств. Причина синтеза кроется в самой природе искусства, которое, во-первых, отражает многообразные явления действительности и, во-вторых, пользуется различными изобразительными средствами. Можно выделить четыре исторически сложившихся типа художественного синтеза:

- соединение различных искусств в интересах образной выразительности (синтез пространственных искусств);
- особый тип художественного творчества, не существующий без синтеза (театр, кино, телевидение, цирк, хореография);
- перевод из одного ряда искусств в другой – выражение граней предмета в различных искусствах;
- новый вид художественного синтеза, основанный на использовании информационно-компьютерных технологий.

Следует отметить, что тяготение к синтезу – общая закономерность, лежащая в природе любого художественного творчества. Во втором типе художественного синтеза создаваемый художественный образ базируется на соединении всех элементов синтетического образования. При переводе из одного художественного ряда в другой происходит как взаимообогащение, так и сохранение их суверенитета. Становление последнего типа синтеза осуществляется в последние два десятилетия после появления глобальной сети Интернет.

Каждому историко-культурному периоду соответствует свое определенное соотношение искусств в синтезе. XX в. качественно изменил само понимание синтеза искусств. Стремление к гармонии, слиянию, характерное, например, для теории синтеза эпохи Возрождения, романтической эстетики, концепции «гезамткунстверка», сменяется новым осмыслением соотношения искусств в синтезе: допускается параллельное воздействие искусства на человека, участие в синтезе внехудожественных элементов (например, техники). Новые информационные технологии способствуют принципиально иной трактовке синтеза, когда само его становление может осуществляться в интерактивном режиме.

И интеграция, и синтез предполагают объединение, но синтез является более высоким уровнем интеграции. На наш взгляд, можно отметить две стороны синтеза искусств: органическое слияние в целостном художественном образе допускает в пространственных искусствах относительную самостоятельность каждого из искусств (параллельное существование) и неотъемлемость от целого (иначе художественный синтетический образ распадается).

Художественное синтезирование, трактуемое как форма интегративности, может интерпретироваться, с одной стороны, как творчество, направленное на всеохватывающее эстетическое освоение мира и реализующее себя в создании духовных ценностей материальной и духовной среды, с другой стороны, как ориентация на достижение гармонии в системах «искусство – культура», «искусство – техника», «искусство – информационные технологии». Возрастание возможностей человека в современную эпоху приводит к изменениям в сфере искусства, расширению коммуникативных функций культуры в целом. Можно выявить несколько тенденций, лежащих в основе современных художественных практик и появления медиа-арта.

Первая связана с такой особенностью человеческой психики как синестезия. Синестезия (соощущение) выступает одним из оснований синтеза искусств. С. Эйзенштейн определял синестетику как способность «сводить воедино все разнообразные ощущения, приносимые из различных областей» [9, с. 336]. Им же была подмечена зависимость синестетики от специфического социального образа эпохи.

Еще в античности в пифагорейской школе возникла теория «гармонии сфер». Уподобив все существующие предметы числам, а явления – числовым отношениям, пифагорейцы построили музыкально-числовой космос, сферы которого звучали как настроенный в определенной тональности инструмент. Объяснение строения существующего мира числовыми соотношениями, подобными музыкальным, можно найти у Платона, Цицерона, Аристотеля, Кеплера, а позже у Н. Коперника, Д. Бруно, Г. Галилея: каждая планета наделялась определенными числовыми колебаниями с тоновыми значениями. И. Ньютон, выделив семь спектров света, выдвинул теорию, натурфилософскую по происхождению, согласно которой выражение в числовых величинах соотношения между цветовыми промежутками соответствовало числовым колебаниям определенных звуков. Проводя аналогию «звук – цвет», теория Ньютона ведет к автоматическому переносу законов музыкальной пропорции на цветовой спектр. В XVIII в. монах и ученый Луи Бертран Капель изобрел «цветовой клавесин», исходя из однозначной зависимости между цветом и соответствующими тонами гаммы.

В 1891 г. французский режиссер П. Реанар впервые применил световое сопровождение театрального действия в музыкальном спектакле, основанное на ассоциативном восприятии зрения и слуха, когда световая динамика соответствует динамике тональной. Создание «немой» музыки Л. Б. Капеля и Ф. Юрьева, «зримой музыки» и подобные однозначные переводы музыки в цвет вплоть до наших дней вряд ли можно считать художественными. В противовес такому автоматизированному переводу в 80-е гг. прошлого столетия сложился принципиально иной творческий подход к светомузыкальным экспериментам в практике казанской, полтавской, харьковской, московской студий светомузыки.

Возможность «светового слышания» музыки, «звуковое видение» живописи, восприятие звуков в цветовой гамме воплощены в творчестве А. Н. Скрябина, М. К. Чюрлениса. Некоторые композиторы (С. Рахманинов, Н. Римский-Корсаков) связывали с определенными тональностями определенные цвета. А. Н. Скрябин впервые в музыкальной практике ввел в партитуру симфонической «Поэмы огня» («Прометей») специальную строчку «свет», исходя из присущего ему цветомузыкального слуха. У М. К. Чюрлениса музыкальные и живописные полотна неразделимы, но не иллюстрируют, а дополняют друг друга, существуют в нерасторжимом единстве. А. Шенберг ввел элементы светомузыки в монодраму «Счастливая рука», их использовал и И. Стравинский в «Черном концерте». Появились и светомузыкальные фильмы: «Вечное движение», «Маленький триптих», «Сотворение мира» (о художнике В. Г. Черноволенко), «Художник Константин Васильев», «Песня о Соколе», «Оптимистическая поэма», «Гамбургские светомузыкальные фонтаны» (ФРГ), «Танец скелетов» У. Диснея, «Циклы», «Бытовые образы» (США), «Мерцающая пустота» и «Горизонтальная линия» Н. Мак Ларена (Канада).

Другая тенденция заключается в тяготении искусства к усложненной конструкции, становлению мультимедийных форм еще до появления компьютерных технологий. Так, одним из видов синтетического творчества в западном искусстве XX в. стала мульти-медиа-продукция – нетрадиционное объединение зримых и слышимых искусств, сохраняющих свою самостоятельность и действующих параллельно. Мульти-медиа-продукция предполагала демонстрацию диапозитивов, фильмов при исполнении музыки. На международной выставке в Брюсселе в 1958 г. в павильоне «Филиппс» была предпринята попытка создания мульти-медиа под названием «Электронная поэма»: три искусства – архитектура (Ксенакисс), цветовые проекции (Ле Корбюзье, ему принадлежал и общий замысел) и электронная музыка (Варез) – оставаясь самостоятельными и действуя параллельно, объединились в одном пространственно-временном континууме. В мульти-медиа искусство может сливаться воедино с окружающей средой, природой, музыка наполняется шумами повседневной жизни, в исполнении используются различные средства – звуки, картины, запахи, краски.

И, наконец, третья тенденция связана с музыкализацией художественного пространства. «Интонационный словарь эпохи» (Б. Асафьев) пополнился за счет утверждения в музыке шумового элемента и появления сферы урбанистического и сонористического звучания. Стремительное развитие вычислительной техники и технологий, а также использование компьютеров дали возможность получить совершенно необычное звучание при помощи электронных синтезаторов. Появлению «электронной» музыки предшествовали характерные для второй половины XX в. попытки расширить звуковые ресурсы музыки, проникнуть в процесс управления «звуковой материей».

Возникновение электронной музыки было подготовлено техническим прогрессом и развитием принципов художественного мышления. Технические достижения последних десятилетий способствовали развитию популярности и массовости музыки. Можно предположить, что техника явилась лишь катализатором в выявлении доминирующей роли музыки, ведь о «музыкальном напоре эпохи» (А. Блок) заговорили еще в начале века.

Ярким подтверждением проявления всех трех тенденций явился Первый международный фестиваль света, проходивший в Москве в октябре 2011 г. (режиссер светового шоу Джерри Аппельт). С помощью 140 проекторов на 60 экранах на трех площадках (Красная площадь, Манежная площадь, Парк культуры и отдыха им. М. Горького) было показано 350 мультимедийных «произведений».

Вся логика развития интегративных процессов в системе «искусство – техника» привела к появлению медиа-арта. К медиа-арту на сегодняшний день относят видео-арт, телекоммьюникешн-арт, искусство видео-инсталляций, нет-арт и другие интерактивные формы технико-художественного творчества (например, гиперпанец). Некоторые исследователи [10, р. 7] причисляют к ним также электроник-арт, робото-арт, геномик-арт. Все больше внимания уделяется интерактивному искусству, не просто включающему зрителя в художественное пространство произведения, но и воздействующему на его бытие. «Возникли принципиально новые виды технически ориентированного искусства, – считают В. В. Бычков и Н. Б. Маньковская, – образуются не только новые арт-языки и арт-пространства, но и художественное сознание новейшего типа» [2, с. 62].

Художественное пространство медиа-арта предполагает самовыражение, самореализацию медиа-художников, свободу и независимость от заказа и идеологических установок. М. Болоньини в книге «Postdigitale» высказывает предположение, что они пытаются выразить в своем творчестве те трансформации, которые происходят с обществом и человеком в условиях компьютерных технологий. В структуре медиа-арта выделяются три основных элемента: система искусств, научно-промышленные исследования и политико-культурный медиа-активизм. Так как это новый тип синтеза на стыке искусства и техники, то и художники, реализующие себя в этой сфере, подразделяются, соответственно, на технических художников, художников-ученых и художников-активистов [5]. Новый синтез медиа-арта носит во многом экспериментальный характер, в художественное пространство вовлекаются отнюдь не художественные явления. Наблюдается еще один аспект синтеза как результата слияния реальной действительности с художественной, а происходит это в рамках реальности, которую мы называем виртуальной. Известный американский социолог М. Кастельс, вводя понятие «реальной виртуальности» (то есть существующей в современном обществе), пишет: «Эта виртуальность и есть наша реальность. Вот что отличает культуру информационной эпохи: именно через виртуальность мы в основном и производим наше творение смысла» [6, с. 237]. Сложность анализа этих новых медийных форм, существующих в реальной виртуальности, заключается в стремительности их появления. Мы не успеваем осмыслить одни артефакты медиа-арта, как появляются другие.

В современную эпоху интегративные процессы пронизывают все сферы действительности. Синтез выходит за пределы искусства в пространство культуры. Так как современные представления о мире все более усложняются, то закономерно повышенное внимание к процессам интеграции и к специфической форме отражения реальности, каковой является новое искусство синтеза XXI в., художественного синтеза, который не может существовать без новейших технологий, синтеза, который меняет наши представления о мире, синтеза, который, возможно, изменит самого человека, превратив его из наблюдателя в создателя.

Список литературы

1. Алпатов М. Проблемы синтеза в художественном наследии // Вопросы синтеза искусств: материалы Первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1936.
2. Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Искусство техногенной цивилизации в зеркале эстетики // Вопросы философии. 2011. № 4.
3. Живая этика [Электронный ресурс]. URL: <http://www.icr.su/rus/evolution/ethics/05.php>
4. Иоффе И. И. Синтетическое изучение искусства и кино. М., 1934.
5. Искусство новых медиа [Электронный ресурс]. URL: http://www.cyland.ru/rus/index.php?option=com_content&task=view&id=297&Itemid=64
6. Кастельс М. Галактика Интернет. Екатеринбург, 2004.
7. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Маковец. М., 1922. № 1.
8. Чекрыгин В. Н. О намечающемся новом этапе общеевропейского искусства // Маковец. М., 1922. № 2.
9. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6-ти т. М., 1964. Т. 3.
10. Tribe M., Jana R. New Media Art. Taschen, 2009.

SYNTHESIS OF ARTS AS ARTISTIC CULTURE DEVELOPMENT PRINCIPLE

Irina Egorovna Motorina, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Department of Sociology and Culturology
Moscow State Technical University named after N. E. Bauman
imotorina@mail.ru

The author analyzes the notions “integration”, “interaction”, “synthesis”, reveals the features of arts synthesis, substantiates the principle of synaesthesia as artistic synthesis foundation, and studies new kinds of artistic practices.

Key words and phrases: integration; interaction; synthesis; synaesthesia; media art.