

ЭВОЛЮЦИЯ ПРОБЛЕМЫ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ЭСТЕТИКЕ

Е. Н. Устюгова

Санкт-Петербургский
государственный университет
Санкт-Петербург, Россия

Аннотация: Цель работы — анализ эволюции проблемы синтеза искусств в эстетике XIX–XX вв., выявление внутренней логики исторического развития концептов синтеза искусств в эстетической теории и художественной практике: в романтизме, символизме, раннем русском авангарде (метафизическом), в различных вариантах (жизнестроительных) европейского авангарда: дадаизме, Баухаузе, футуризме. Проводится их сравнение с современными подходами. В результате анализа делается вывод, что рассмотренные стратегии художественного синтеза объединяет принадлежность к одной культурной парадигме, согласно которой искусство хочет быть больше, чем искусство, активно вмешиваясь в жизнь человека и общества. Различия в подходах к проблеме художественного синтеза в европейской культуре XIX–XX и XXI вв. связаны с комплексом решаемых проблем. Прежде всего, с направленностью осуществления синтеза — либо на установление гармонии между художественным сознанием и бытием, либо на преобразование социальной реальности, либо на удовлетворение потребности человека в самоутверждении. Эта целенаправленность определяет и сферу осуществления художественного синтеза — в сознании, в языке, в социальной или антропологической практике. В современных разработках проблемы художественного синтеза продолжается исследование новых потенциалов вовлечения искусства в жизненную реальность, включения в художественно-эстетическую коммуникацию активного реципиента как соучастника художественного события.

Ключевые слова: синтез искусств, синестезия, гармония, жизнестроение, творчество, язык, эстетическая коммуникация.

Для цитирования: Устюгова Е. Н. Эволюция проблемы синтеза искусств в эстетике // Koinon. 2021. Т. 2. № 3. С. 30–43. DOI: 10.15826/koinon.2021.02.3.026

THE EVOLUTION OF THE PROBLEM OF ARTS SYNTHESIS IN AESTHETICS

E. N. Ustyugova

Saint Petersburg State University
Saint Petersburg, Russia

Abstract: The article centres on the evolution of the art synthesis problem in aesthetics in the XIX–XX centuries. The author examines the internal logic of the historical development of art synthesis concepts in aesthetic theory and artistic practice. They embrace Romanticism, Symbolism, early Russian avant-garde (metaphysical), and different versions (life-building) of the European avant-garde, such as Dadaism, Bauhaus, Futurism. The author compares them with their contemporary approaches. The analysis allows us to conclude that belonging to one cultural paradigm, according to which art wants to be more than art, actively interfering with human life and society unites strategies of artistic synthesis. The differences in the approaches to the problem of artistic synthesis in the European culture of the XIX–XXth and the XXIst centuries are associated with a set of problems to be solved. First of all, the focus of realization of this synthesis is either to establish harmony between artistic consciousness and existence or to transform social reality or to satisfy a person’s need for self-affirmation. This focus also determines the sphere of artistic synthesis — in consciousness, language, or social or anthropological practice. In contemporary studies of art synthesis, the examination of new potentials of art involvement into the reality of life, engagement into the art-aesthetic communication of active recipients as a co-participant of the art event continues.

Keywords: art synthesis, synaesthesia, harmony, life-building, creativity, language, aesthetic communication.

For citation: Ustyugova, E. N. (2021), “The Evolution of the Problem of Art Synthesis in Aesthetics”, *Koinon*, vol. 2, no. 3, pp. 30–43 (in Russian). DOI: 10.15826/koinon.2021.02.3.026

Введение

Синтезирование различных видов искусства присуще художественной деятельности на протяжении всей истории культуры, начиная с первобытного синкретизма, античных карнавалов и дионисических действий, включенности в христианский церковный комплекс, а дальше — в государственные церемониалы классицизма, барочные дворцовые и садово-парковые ансамбли и т. д. Во всех этих проявлениях художественный синтез был прежде всего эстетическим средством искусства, которому в эти исторические эпохи была

предназначена функциональная роль — служить обряду, ритуалу, культуре, власти или развлечению. Главной задачей синтезирования было усиление эстетического впечатления, производимого тем или иным феноменом обряда, религии, политики, развлечения.

Но проблемой теоретической эстетики и следующей за ней художественной практики синтез искусств стал только с XIX века. Эстетика обращается к теоретической разработке проблемы синтеза искусств в связи с возникновением новой мировоззренческой парадигмы, меняющей и роль искусства в культуре.

Проблема художественного синтеза в эстетике и искусстве романтизма

Это началось на рубеже XVIII–XIX вв., в эпоху романтизма, — тогда искусство стали понимать уже не как подчиненную форму культуры, призванную служить религии, познанию или морали, а как особый путь к самому Универсуму, уникальную форму культурного творчества, обладающую энергией интуиции, воображения и силой выражения, и как уникальную форму индивидуального творчества художника. Искусство мыслилось как форма культуры, наиболее адекватная идее целостности бытия, а синтез искусств — как средство ее эстетического воплощения и воссоединения разрозненных языков культуры. Идея синтеза искусств стала одним из аспектов нового мифотворчества, стремившегося обрести новые основания универсализма в условиях утраты доверия к религии и научной рациональности.

Центральные идеи, сформировавшие мировоззрение романтиков, — это саморазвивающийся Универсум, явленный человеческому восприятию в образе природы, и художественное творчество как чувственно-духовное прозрение тайн мироздания гениальным художником. Главная трудность состояла в придании языку искусства той животворящей силы, которая позволит выражать невыразимое, сравнивать несравнимое. Романтики впервые сформулировали идею *синестезии* (соответствия звуков, форм, цветов), считая ее прообразом взаимопроникновения многообразных сущностей в универсуме, в процессе которого они претворяются в новые образования бесконечно разрастающейся целостности бытия. Их идеалом была универсально одаренная личность поэта-художника-музыканта. Т. Гофман был писателем, дирижером, театральным художником и режиссером; рисунком и живописью занимались поэты — Жуковский, Пушкин, Лермонтов; Грибоедов и Одоевский писали музыку, а тогдашнего президента Российской Академии художеств А. Оленина называли «*tausendkünstler*», то есть художником тысячи искусств [Турчин 1981, с. 144–147].

Немецкий композитор Р. Шуман писал, что «эстетика одного искусства есть эстетика и другого; только материал различен». Художественное синтезирование проявлялось в языках искусства разнообразно: в музыкальной

ритмике и интонационности стихотворений, использовании в них звукописи; в живописности литературных образов, в литературной основе программной музыки; в музыкальной живописности театральных постановок, в соединении архитектуры, скульптуры и поэзии в садово-парковом искусстве; в категориальном и жанровом смешении трагического и комического, прекрасного и безобразного, прозаического и поэтического. Романтики полагали синестезию свойством гениальности бессознательной и мистической природы художника-визионера, а не результатом профессиональных усилий.

Завершил теоретические и практические искания романтизма Рихард Вагнер в своей концепции тотального художественного произведения (*Gesamtkunstwerk*). Он считал, что современное искусство должно вернуться к словесно-телесно-музыкальному синкретизму, присущему древним, с тем, чтобы исполнить свою миссию формирования «артистической человечности». Он трактовал искусство как деятельность, осознанно профессионально формирующую идеального человека. Этому, как он полагал, наилучшим образом соответствует музыкальный театр, соединяющий в одно целое художественно выразительные усилия драматического искусства, театрального (режиссуры, актерской игры и сценографии), музыкального (вокального и инструментально-симфонического). Тогда, по его мнению, «ни одна из богато развитых возможностей отдельных искусств не останется неиспользованной в общем произведении искусства будущего», а «отдельный художник, как и отдельный вид искусства, должен подавить всякую произвольную эгоистическую склонность... не вызванную потребностями целого»; «поэтому всеобщее произведение искусства является таким единственно истинным, свободным» [Вагнер 1978, с. 242–246]. Следует, однако, признать, что в такой трактовке синтез искусств понимается, скорее, как их унисонность, а не контрапунктическое единство, на что указывал В. Кандинский в своей критике концепции Вагнера, полагая, что качество синестезии при этом отступает на второй план [Азизян 2001, с. 95–96].

Проблема художественного синтеза в эстетике символизма

Во второй половине XIX века идея синтеза искусств была подхвачена и развивалась в теории и художественной практике символизма. Символизм — движение к Абсолюту как тотальному синтезу, открывающемуся эстетическому созерцанию непрерывных взаимопревращений неизреченных смыслов. В отличие от романтизма, который полагал субъектом творчества гениальную индивидуальность художника, субъект сознания в символизме деиндивидуализирован. По Шопенгауэру, безвольный субъект познания открывает потенциалы чистого эстетического созерцания, которому только и дано постижение чистых смыслов, существующих в постоянном взаимопроникновении друг в друга [Шопенгауэр 1992]. Символическое воссоздание целостности бытия

происходит через непосредственное погружение в целостность внутренней жизни сознания как живого целого, а это является сферой художественного опыта. В художественном творчестве субъект отождествляется с творческой энергией бытия через интуицию, подсознание, воображение, поэтому язык искусства символизма строится на основе интуитивно-ассоциативных иррациональных образов, связей зрительных, слуховых, вербальных, цветовых ассоциаций через сплетение образов сознания и подсознания. Художественный синтез, выявляя соответствия, взаимосвязи и взаимные дополнения различных форм, цветов, звуков, ритмов реального мира, становится для символизма средством трансляции глобальной гармонии мироздания. Казалось, что именно он в состоянии разрешить проблему всеобъемлемости художественного языка, ибо символ имеет силу «превращать интимнейшее молчание индивидуальной мистической души в орган вселенского единомыслия и одиночества» [Иванов 1995, с. 75]. Художник продуцирует резонанс творческого Я со всем миром через аналогии и метафорические чувства-смыслы в «художественную реальность», используя при этом возможности присущего искусству суггестивного воздействия на восприятие. Следовательно, синестезия символизма — это свойство творческого сознания устанавливать со-звучие-со-чувствие между художником, бытием и воспринимающим сознанием посредством символов бессознательно-интуитивных ассоциаций художественного сознания.

Концепции синтеза искусств в раннем русском авангарде: Кандинский, Малевич

Космологический универсализм романтизма и символизма определил отношение к проблеме синтеза искусств и в раннем авангарде. В России изучение синтетических основ искусства в 1920-х годах стало целью работы Института художественной культуры и Государственной академии художественных наук. Их сотрудники стремились также и к сближению искусства и науки, чтобы создать единую науку о духовном единстве различных сфер духовной жизни. В статье «О Великой утопии» В. Кандинский предлагал всем деятелям искусства разных стран объединиться, чтобы построить всемирное здание искусств и выработать его конструктивные планы [Кандинский 2001, с. 40]. Основой проекта стали идеи Кандинского о синтезе живописи и временных искусств. В соответствии с концепцией художественного творчества как полного синтеза субъективного и объективного, духовного и чувственного, Кандинский положил в основу концепции «монументального искусства», или «искусства в целом», теорию синтеза искусств как *языка* симфонической художественной целостности. Разработка этой концепции строилась на выявлении изначальных, дознаковых основ художественного языка, еще не воплощенного

в словесные, музыкальные, изобразительные формы. Осмысливая проблему «внутренней жизни красок», Кандинский считал, что художник создает свои красочные композиции подобно композитору, сочиняющему симфонию. В конечном счете, он, как и его единомышленники, считал, что в самой природе искусства заложен язык, творящий смыслы и формы и объединяющий людей в процессе восприятия искусства: «Искусство говорит... Язык искусства обращен к душе, которая отвечает своей вибрацией» [Подземская 2017, с. 53]. Он пришел к выводу, что синтез (созвучие) искусств означает их совместное чувственное воздействие на сознание, при этом каждое искусство говорит на своем собственном языке — на этом же принципе строится и возможность перевода с языка одного искусства на язык другого. Исследование взаимодействия языков пространственных и временных искусств (живописи, музыки, поэзии, танца, театра) было направлено на открытие их общего «внутреннего смысла», который Художник творит по принципу симфонического контрапункта, подобного образам цветовых симфоний самого Кандинского: «Поиск художественных форм, призванных... выразить с наибольшей силой только лишь необходимое, то есть стремление к художественному синтезу, представляется нам решением, духовно консолидирующим круг художников» [Там же, с. 63]. Под *внутренним смыслом* понималась как внутренняя необходимость организации всех форм опыта, пережитого художником, так и целостность самого художественного произведения, подобная целостности живого организма. Идея целостности как сущности самой жизни приводила к пониманию науки об искусстве по аналогии с натурфилософией. Поэтому-то Кандинский и считал необходимым привлечь к деятельности Института художественной культуры представителей не только разных видов искусства, но и ученых: физиков, психологов, физиологов, химиков, историков, искусствоведов, композиторов, архитекторов.

В отличие от главной идеи Кандинского о синтезирующей природе художественного языка, Малевич считал, что поскольку «мир неделим, ибо в нем всё равно и не разделяемо», то единственным соответствием реальности станет беспредметный супрематизм как «...единоформие», когда «все спектры всего стали в одном сознании, в одном возбуждении и движении», «...все стало безыдейно беспредметным, или освобожденным *ничто*», подобное черному или белому квадрату [Малевич 2000, с. 244–245]. Он видел в супрематизме путь к освобождению от вторичных форм и смыслов, рожденных в социуме и культуре, прорыв в сферу изначальных трансцендентных абсолютов. Он полагал, что созидаящая сила искусства заложена в языке форм, рождаемых художественным творчеством, а они, хоть и «произошли от интуитивной энергии, преодолевающей бесконечное», в конечном счете «...всё же имеют рациональное назначение гигиены претворения хаоса в гармонию красоты» [Малевич 2003, с. 276].

Таким образом, Малевич понимал задачу супрематизма как интуицию целостности Бытия, а Кандинский исследовал синтетический язык искусства, на котором Бытие посредством Художника будет говорить с Человеком.

Жизнестроительные концепции европейского авангарда и проблема синтеза искусств: дадаизм, Баухауз, футуризм

Другое крыло авангарда обращалось к проблеме синтеза искусств, исходя из идеи целостности жизненной реальности. Наиболее отчетливо это проявилось в дадаизме, провозгласившем своей целью создание новой формы жизни и новой эстетики жизни. Отрицая существующий порядок мироустройства и порядок мышления, дадаисты признавали только неподвластную интеллекту недифференцированную жизнь. Авторы манифеста дадаизма подчеркивали, что «дадаизм — первое из направлений, которое не противостоит жизни эстетически, но рвет на части все понятия этики, культуры и внутренней жизни»; «дадаизм — это эстетика жизни, необъяснимая как сама жизнь, неопределимая, не имеющая цели... Вместе с дадаизмом в свои права вступает новая реальность» [Хюльзенбек 2012].

Языком дадаизма становится игра с материалами, фактурами, культивирование случайности, эпатажное соединение и столкновение элементов, импровизационность, спонтанность каждой акции. Для получения таких эффектов использовались соответствующие средства: *коллаж* — соединение в одном произведении намеренно несочетаемых элементов, *симультанная поэзия* как столкновение слова и звука, *перформанс* как синтез текстов, звуков, физических образов, танца.

Стремясь проявить себя в максимально возможном числе искусств при создании своих «дада-объектов», дадаисты синтезировали живопись, литературу, музыку, театр [Гольдберг 2015, с. 61–89]. Но этот многоязычный хронотоп все же нельзя считать синтезом, поскольку разные виды, жанры, техники сосуществовали по принципу намеренного рассогласования. Вместе с тем за этой хаотичностью кроется незримая режиссура, нацеленная на спонтанное возникновение образа неорганизованности жизни. Этот образ служил своеобразным контрастом *ложной*, по мнению дадаистов, организованности жизни. Такой вариант взаимодействия видов искусства радикально отличался от гармонизирующих трактовок художественного синтеза у романтиков, символистов и представителей метафизического крыла авангарда.

В отличие от спонтанной практики дадаистов идея синтеза в теоретической программе Баухауза стала осознанной методологической установкой творчества. Ее разработкой занимались такие теоретики новой эстетики, как В. Гропиус, В. Кандинский, О. Шлеммер, Л. Мисс ван дер Роэ, Л. Мохой-Надь и др. Эта концепция синтеза была нацелена на решение социальных задач.

Мировоззренческим идеалом теоретиков Баухауза стала утопия *тотальности*, воплощенной в тотальном принципе организации любой деятельности. В результате проекции этих представлений на искусство возникли концепции тотальной архитектуры и тотального театра как моделей социального синтеза. Вальтер Гропиус называл архитектурно-проектную деятельность «тотальной архитектурой», «могучим средством жизнестроительства» [Тасалов 1971, с. 11], поскольку архитектура, интегрирующая художественно-символическое формообразование с достижениями науки и техники, обладает исключительным воздействием на соорганизацию в пространстве социальной жизни людей, охватывающей все проявления жизни [Гропиус 1971, с. 80].

Художественный синтез входил в различные проекты Баухауза, оказывая существенное влияние на направление развития всех видов искусства, участвующих в решении общих творческих задач. Особое значение придавалось интеграции искусства с современными технологиями, возможности которых открывала бурно развивавшаяся в то время индустрия. Но считалось, что все-таки именно искусство призвано выполнять роль элемента, организующего этот синтез.

Проекты архитектурного и предметного творчества, воплощавшие принципы синтеза искусств и технологий, имели практическую реализацию, хотя и не в таких масштабах, о которых мечтали теоретики Баухауза. Но была найдена и такая сфера художественной деятельности, которая могла послужить творческой лабораторией для разработки всевозможных форм синтеза пространственно-временных искусств. Этой, не менее значимой, чем архитектура, сферой стал театр, синтезирующий все художественные проблемы в модели единства человека и среды. Целью «тотального театра» провозглашалось «привлечение для создания спектакля всего арсенала художественных средств... нацеленных на все эстетические чувства зрителя, который, в свою очередь, должен быть не созерцателем или ценителем представления, но частью разыгрываемого действия, как это было когда-то в древних ритуальных празднествах или средневековых мистериях» [Громов 2009, с. 29–34].

Одним из самых ярких театральных проектов Баухауза стали сценические постановки Оскара Шлеммера, проводившего эксперименты по слиянию музыки, цвета, формы, движения, танца, света, механики и архитектуры сцены, при помощи которых на сцене решались метафизические вопросы о слиянии человека и мира. Другим теоретиком театрального синтеза в школе Баухауза был Ласло Мохой-Надь, театральные представления которого строились на динамических контрастах пяти чувств, а также на включении в сценическое действие света и кино. В арсенал изобразительных средств театральных представлений стали включаться и такие маргинальные для классического театра формы, как цирк, пантомима, народные представления и празднества, кабаре, ревю, а также кино.

Творческой доминантой театральных проектов Баухауза был не столько сам по себе синтез искусств, который изначально свойствен театру как синтетическому пространственно-временному искусству, сколько возникающие, благодаря художественному синтезу, возможности наибольшей полноты охвата публики сценическим действием, показа на сцене действительности во всем ее «тотальном» виде, образования пространственного «единства зрительного зала и сцены» в соответствии с заказом революционных сил общества. По оценке современника, эта «мысль — втянуть сцену в зал и превратить до некоторой степени слушателей в актеров — содержит в себе нечто очень актуальное, нечто политическое» [Гнедовская 2012, с. 265].

Существенный вклад в разработку идей художественного синтеза авангардом первой половины XX в. внесли футуристы, оставившие множество манифестов новой живописи, скульптуры, архитектуры, музыки и театра, а также активно экспериментировавшие в области создания новых синтезов искусств. Главная идея футуристической эстетики состояла в формировании нового взгляда на мир, на пространство и время, взамен старой эстетики красоты. Футуристическая эстетика с экзальтированным оптимизмом вдохновлялась идеалами безоговорочного приятия будущего, апологии техники и урбанизма, как первопричин современного общественно-культурного сдвига. Отсюда исходили и идеи и проекты синтетического искусства.

Поскольку основой современного бытия футуристами провозглашались сила, энергия, движение, скорость, то и направленностью художественного синтеза стало воплощение интуитивной психологии материи в движении ее безличных форм, данном через новый тип самоощущения. Футуризм стремился к созданию нового человека для новой цивилизации и был, по сути, социально-антропологической утопией. Синтетический язык стал главным принципом стиля, признаки которого — теория симультанного (сдвиг и расчленение предметов) и синтетического языка искусства; свободное письмо, передача ощущений в виде цепи бесконтрольных ассоциаций и аналогий («беспроволочное изображение»), когда образом управляет эмоциональный закон.

В живописи принцип синтеза при передаче динамики мира обеспечивался совмещением разных точек зрения, умножением очертаний фигур, разложением объекта по пересекающимся «силовым» линиям и плоскостям, введением словесных фрагментов (коллажи), «*выхваченных из потока жизни*»; в скульптуре — созданием иллюзии движения нагромождением и сдвигом объемов, в литературе — разрушением традиционной, однозначной связи слова и смысла и созданием новых смыслов, невыразимых словами. В основу авангардной архитектуры были заложены принципы рациональности, технологичности и космического визионерства. Основатели архитектурного авангарда совмещали социальные цели формирования человека новой цивилизации с целями космическими — соединением человека с ритмами и энергиями Вселенной,

и с изобретательскими, аккумулирующими машинное мышление и техническое творчество (Ле Корбюзье, В. Татлин, Ф. Ллойд Райт). Относительно музыки Луиджи Руссоло сформулировал принципы синтетического брюитизма — звукошума, а в манифесте Карло Карры провозглашалась одновременность восприятия произведения искусства всеми органами чувств — зрением, слухом и обонянием [Второй футуризм 2013].

Сущностью театра футуризм провозгласил стихию свободной творческой игры, которой препятствует как режиссер, не предоставляющий возможности для импровизации, так и актер, следующий драматургии и режиссуре. Энрико Прамполини ввел термин «актер-пространство» — человек, потерявший свои «реальные» контуры, который становился в новом театре клоуном, марионеткой, маленьким электрическим роботом или вовсе исчезал со сцены. В самом важном театральном документе футуризма, “Манифесте синтетического театра”, футуристы заявили о создании театра — синтетического, динамичного, алогичного, ирреального, рожденного из импровизации. Вместо всех существующих в театре жанров, в нем должны происходить инсценированное ощущение, диалогизированное веселье, синтетическая деформация. Роль публики также должна стать активной и творческой, аналогично цирку, кабаре и мюзик-холлу. В «Манифесте синтетического театра» футуристами был заявлен тип не литературного, а сценического театра, в котором пьеса оказывалась лишь свободным сценарием. «Слово» уступало место физическому действию. В театре художника-сценографа актера заменят те элементы искусства художника-футуриста, которыми он сам сможет управлять и создавать из них спектакль, способный выразить эмоциональное содержание, недоступное театру литературному и актерскому. Главным в этой драматургии становятся жест, танец, игра света, вариативность трактовок, а спектакль перестает быть законченным произведением, становясь поэтическим событием, изменяющимся от одного представления к другому. Новая футуристическая модель сценографии, по Прамполини, — это соединение «в единый сплав пластических, хроматических, архитектурных элементов, движения, шумов, запахов и т. д.» [Итальянский футуризм 2020].

Для футуризма идея художественного синтеза стала универсальным принципом современного художественного мироощущения, устремленного к воплощению чувства единства с жизнью материи — физической, психической, энергетической. Драгоценным вкладом футуризма в развитие синтеза искусств можно считать разработку способов реализации принципов художественного синтеза практически во всех видах искусства.

Опыт футуристических синтезов может оказаться любопытным фоном при сравнении его с современными художественными практиками, претендующими на творческую новизну, — такими как, например, перформативное искусство, акционизм, постдраматический театр. С одной стороны, их объединяет

стремление не быть произведениями искусства. С другой стороны, есть и существенное различие, состоящее в том, что проекты футуристов были, по сути, социальными, так как они хотели строить новый, современный мир, изменить реальность. Арт-практики XXI в. имеют, скорее, антропологическую направленность к культивированию способов присутствия человека в хаотичной коммуникативной реальности.

Таким образом, авангардизм обозначил проблемное ядро культуры XX века как кризис субъективности, кризис идеологии, кризис культуры. Из ощущения кризиса рождается тема освобождения от бремени культуры, долга, необходимости как прорыва к свободе и, как следствие, — состояние ценностной и интеллектуальной индифферентности Я, которое обнаруживает себя как чувственное и телесное присутствие в настоящем. Проблема художественного синтеза вписывается в эту парадигму через открытие многообразных способов онтологического присутствия человека в бытии в его настоящем времени. Общим стремлением авангардистских концептов является проекция эстетического опыта на сферу всей человеческой практики, обнаружение новых потенциалов вовлечения искусства в жизненную реальность и включение в художественно-эстетическую коммуникацию активного реципиента как соучастника художественного события.

Итоги: аналитика разноректорности проблемы художественного синтеза в эстетике XIX–XX вв.

Различия в подходах к проблеме художественного синтеза в европейской культуре XIX–XX и начала XXI в. связаны с комплексом решаемых проблем. Прежде всего, с вектором синтеза — направленным либо на установление гармонии между художественным сознанием и бытием, либо на преобразование социальной реальности, либо на удовлетворение потребности человека в самоутверждении. Эта целенаправленность определяет и сферу осуществления художественного синтеза — в сознании, в языке, в социальной или антропологической практике. Отсюда следуют и различные художественно-эстетические задачи синтеза: в концепциях метафизического универсализма синтез искусств расширяет смысло-творческие и рецептивные потенциалы художественного сознания и эстетической выразительности, а в концепциях социально-практического авангарда при помощи синтеза конструируются реальные формы жизни. При всех различиях эти стратегии художественного синтеза объединяет принадлежность к одной культурной парадигме, согласно которой искусство хочет быть больше, чем искусство, активно вмешиваясь в жизнь человека и общества.

Осмысление природы указанных концептуальных различий в подходах к проблеме художественного синтеза в европейской культуре XIX–XX вв.

необходимо для дальнейшего развития теории синтеза искусств и оценки ее практических реализаций. В современных разработках проблемы художественного синтеза продолжается исследование новых потенциалов вовлечения искусства в жизненную реальность, разработка новых способов синтеза языков искусства, включение в художественно-эстетическую коммуникацию активного реципиента как соучастника художественного события. Так, теории нового авангарда (Ж.-Л. Нанси, Ф. Гваттари, Н. Буррио, Е. Петровская) исходят из того, что современному социуму, имеющему размытую структуру, соответствуют *коллаборативные синкретичные арт-практики*, производящие потенциальные модели человеческой жизни вообще. Эта деятельность претендует на ценность уже не как эстетический и художественный, а как антропологический и социологический проект. Анализ соотношения такой синкретической модели с историческим опытом концептуализации синтеза искусств должен стать предметом специального изучения.

Таким образом, за многообразными вариантами концепций художественного синтеза и практического опыта синтезирования видов искусства следует видеть культурно-исторические мировоззренческие основания, задающие направление эстетической теории и художественной практике. Осмысление природы указанных концептуальных различий в подходах к проблеме художественного синтеза в европейской культуре XIX–XX веков необходимо для дальнейшего развития теории синтеза искусств и оценки ее практических реализаций.

Список литературы

- Азизян 2001 — Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. М. : Прогресс-Традиция, 2001. 400 с.
- Вагнер 1978 — Вагнер Р. Избранные работы / пер. с нем. Е. Маркович, И. Татариновой, И. Каценэленбогена и др. М. : Искусство, 1978. 695 с.
- Второй футуризм 2013 — Второй футуризм: Манифесты и программы итальянского футуризма. 1915–1933 / введение, сост., пер. с итал. и коммент. Е. Лазаревой. М. : Гилея, 2013. 228 с.
- Гнедовская 2012 — Гнедовская Т. От драматического к большому драматическому, от идеального театра — к тотальному // Вопросы театра. 2012. № 1–2 (XI). С. 248–273.
- Гольдберг 2015 — Гольдберг Р. Искусство перформанса: от футуризма до наших дней / пер. А. Асланян. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 320 с.
- Громов 2009 — Громов Н. Н. Элементы сценического творчества в педагогике Баухауза // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2 : Гуманитарные науки. 2009. Т. 65. № 3. С. 29–34.
- Гропиус 1971 — Гропиус В. Границы архитектуры / пер. с англ. А. С. Пинскер, В. Р. Аронова, В. Г. Калиша ; сост., науч. ред. и предисл. В. И. Тасалова. М. : Искусство, 1971. 286 с.
- Иванов 1995 — Иванов В. И. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М. : Искусство, 1995. 671 с.
- Итальянский футуризм 2020 — Итальянский футуризм: манифесты и программы. 1909–1941 : в 2 т. Т. 1 / сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библиограф. Е. Лазаревой. М. : Гилея, 2020. 398 с.

- Кандинский 2001 — *Кандинский В. В.* О «Великой утопии» // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства : в 2 т. Т. 2. М. : Гилея, 2001. С. 40.
- Малевич 2000 — *Малевич К. С.* Мир как беспредметность // Малевич К. С. Собр. соч. : в 5 т. Т. 3. М. : Гилея, 2000. С. 69–327.
- Малевич 2003 — *Малевич К. С.* Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса // Малевич К. С. Собр. соч. : в 5 т. Т. 4. М. : Гилея, 2003. С. 273–285.
- Подземская 2017 — *Подземская Н. П.* Наука об искусстве в ГАХН и теоретический проект В. В. Кандинского // Искусство как язык — языки искусства: Государственная Академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов / под ред. Н. С. Плотникова, Н. П. Подземской при участии Ю. Н. Якименко : в 2 т. Т. 1. М. : Новое литературное обозрение, 2017. С. 44–78.
- Тасалов 1971 — *Тасалов В.* «Тотальная архитектура» — утопия или реальность? // Гропиус В. Границы архитектуры / пер. с англ. А. С. Пинскер, В. Р. Аронова, В. Г. Калиша ; сост., науч. ред. и предисл. В. И. Тасалова. М. : Искусство, 1971. С. 8–70.
- Турчин 1981 — *Турчин В. С.* Эпоха романтизма в России. М. : Искусство, 1981. 550 с.
- Хюльзенбек 2012 — *Хюльзенбек Р.* Манифест дадаизма 1918 [Электронный ресурс] // Манифесты дадаизма / пер., примеч. и справки об авторах В. Вебера. URL: <http://www.zh-zal.ru/kreschatik/2012/3/h25.html> (дата обращения: 03.02.2019).
- Шопенгауэр 1992 — *Шопенгауэр А.* Собр. соч. : в 5 т. Т. 1 : Мир как воля и представление / пер. с нем. Ю. И. Айхенвальда. М. : Московский клуб, 1992. 394 с.

References

- Azizyan, I. A. (2001), *Dialog iskusstv Serebryanogo veka* [Dialogue of the Silver Age arts], Progress-Tradiciya, Moscow, 400 p. (in Russian).
- Gnedovskaya, T. (2012), „From ‘the drama theatre’ to ‘the grand drama theatre’; from an ideal theatre to a total theatre. (The reformation of German play-houses and its results in the times of Weimar Republic)”, *Problems of the theatre*, no. 1–2 (XI), pp. 248–273 (in Russian).
- Goldberg, R. (2015), *Performance art from futurism to the present*, translated by Aslanyan, A., Ad Marginem Press, Moscow, 320 p. (in Russian).
- Gromov, N. N. (2009), “Elements of stage creative work in Bauhaus pedagogy”, *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennoy universiteta. Seriya 2, Gumanitarnye nauki*, vol. 65, no. 3, pp. 29–34 (in Russian).
- Gropius, W. (1971), *Scope of Total Architecture*, translated by Pinsker, A. S., Aronov, V. R. and Kalish, V. G., Iskustvo, Moscow, 286 p. (in Russian).
- Hülßenbeck, R. (2012), “The manifesto of Dadaism. 1918”, translated by Veber, V., in Veber, V. (ed.), *Manifesty dadaizma* [Dada manifestos], available at: <http://www.zh-zal.ru/kreschatik/2012/3/h25.html> (accessed 03 February 2019) (in Russian).
- Ivanov, V. I. (1995), *Lik i lichiny Rossii. Estetika i literaturnaya teoriya* [The face and disguises of Russia. Aesthetics and literary theory], Iskustvo, Moscow, 671 p. (in Russian).
- Kandinskii, V. V. (2001), “About the ‘Great Utopia’”, in Kandinskii, V. V., *Izbrannye trudy po teorii iskusstva, v 2 tomakh. Tom 2* [Selected works on the theory of art, in 2 vols, Vol. 2], Gileya, Moscow, p. 40 (in Russian).
- Lazareva, E. (ed.) (2013), *Vtoroi futurizm: Manifesty i programmy ital'yanskogo futurizma. 1915–1933* [The Second Futurism: Manifestos and programs of Italian Futurism. 1915–1933], Gileya, Moscow, 228 p. (in Russian).
- Lazareva, E. (ed.) (2020), *Ital'yanskii futurizm: manifesty i programmy. 1909–1941, v 2 tomakh. Tom 1* [Italian Futurism: Manifestos and programs. 1909–1941, in 2 vols, Vol. 1], Gileya, Moscow, 398 p. (in Russian).
- Malevich, K. S. (2000), “The world as a non-objective”, in Malevich, K. S., *Sobranie sochinenii, v 5 tomakh. Tom 3* [Collected Works, in 5 vols, Vol. 3], Gileya, Moscow, pp. 69–327 (in Russian).

- Malevich, K. S. (2003), "Architecture as the degree of the greatest liberation of a person from weight", in Malevich, K. S., *Sobranie sochinenii, v 5 tomakh. Tom 4* [Collected Works, in 5 vols, Vol. 4], Gileya, Moscow, pp. 273–285 (in Russian).
- Podzemskaya, N. P. (2017), "Science about art in the GAKHN and the theoretical project of V. V. Kandinsky", in Plotnikov, N. S., Podzemskaya, N. P. and Yakimenko, Yu. N. (eds), *Iskusstvo kak yazyk — yazyki iskusstva: Gosudarstvennaya Akademiya hudozhestvennykh nauk i esteticheskaya teoriya 1920 godov, v 2 tomakh. Tom 1* [Art as a language-languages of art. The State Academy of Art Sciences and Aesthetic Theory of the 1920s, in 2 vols, Vol. 1], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, pp. 44–78 (in Russian).
- Schopenhauer, A. (1992), *Sobranie sochinenii, v 5 tomakh. Tom 1, Mir kak volya i predstavlenie* [Collected Works, in 5 vols, Vol. 1, The world as will and representation], translated by Aikhenval'd, Yu. I., Moskovskii klub, Moscow, 394 p. (in Russian).
- Tsalov, V. (1971), " 'Total Architecture' — Utopia or Reality?", in Gropius, W., *Scope of Total Architecture*, translated by Pinsker, A. S., Aronov, V. R. and Kalish, V. G., *Iskusstvo*, Moscow, pp. 8–70 (in Russian).
- Turchin, V. S. (1981), *Epoha romantizma v Rossii* [The era of Romanticism in Russia], *Iskusstvo*, Moscow, 550 p. (in Russian).
- Wagner, R. (1978), *Izbrannye raboty* [Selected works], translated by Markovich, E., Tatarinova, I., Katsenelenbogen, I. et al., *Iskusstvo*, Moscow, 695 p. (in Russian).

Рукопись поступила в редакцию / Received: 24.07.21

Принята к публикации / Accepted: 1.11.2021

Информация об авторе

Устюгова Елена Николаевна
доктор философских наук, профессор
Санкт-Петербургский государственный
университет
199034, Россия, Санкт-Петербург,
Менделеевская линия, 5
E-mail: elena.ust@gmail.com
Авторский ORCID: 0000-0001-7453-2585

Information about author

Ustiugova, Elena Nikolaevna
D. Sci. (Philosophy), Professor
St.-Petersburg State University
5 Mendeleevskaya line, St.-Petersburg,
199034 Russia
E-mail: elena.ust@gmail.com
Author's ORCID: 0000-0001-7453-2585