

ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ЭСТЕТИКЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: СИМВОЛИЗМ И АВАНГАРД

Е. Н. Потапова

Липецкий государственный педагогический университет

Создание единой и универсальной концепции художественного синтеза является одной из приоритетных задач эстетики конца XIX — начала XX века. В данной статье представлен анализ символистской и авангардной концепций синтеза искусств, воспринятых в ракурсе жизнетворческих исканий Серебряного века, сделана попытка выявить особенности в интерпретации данной идеи представителями указанных направлений. Также в задачу автора входит выяснение значения данных концепций для эстетики и культуры России рубежа XIX—XX веков и их роли в дальнейшем развитии искусства.

Ключевые слова: искусство, эстетика, символизм, авангард, синтез искусств, Серебряный век.

Creating a unified and universal concept of art synthesis is one of the priorities of the aesthetics of the late XIX — early XX century. This paper presents an analysis of symbolist and avant-garde concepts of synthesis of the arts, perceived from the perspective of searching Silver Age, attempts to identify features in the interpretation of this idea, the representatives of these directions. Also in the author's task is to determine a role for these concepts of aesthetics and culture of Russia abroad XIX — XX centuries and their role in the further development of art.

Key words: art, aesthetics, symbolism, avant-garde, the synthesis of the arts, the Silver Age.

Конец XIX — начало XX века (Серебряный век) — период сложный, переходный, отмеченный обострением эсхатологических чувствований, предожиданием грандиозных катастроф и стремлением «жить удесятеренной жизнью» (3, с. 360) в предгрозовой атмосфере времени. Для отечественного искусства данного периода характерен небывалый расцвет, которому, однако, сопутствовало ощущение кризиса на всех уровнях культуры.

В этом процессе тотальной неустойчивости исследователи выявляют две стадии «перехода», стилистически соотносящиеся между собой, как романтизм в его поздних трансформациях и антиромантизм. С постромантической тенденцией ряд современных исследователей связывает понятие «модернизм» (куда входит и символизм,

развивавший и переосмысливший многие положения романтической эстетики, хотя изначально термин употреблялся по отношению ко всем новым художественным направлениям рубежа веков, сознательно противопоставлявшим себя традиционалистским школам); с антиромантической тенденцией соотносят понятие «авангард», возникшее гораздо позже обозначаемой им эпохи. «В самой этимологии этих понятий — “современный” и “идуший вперед” <...> отражен процесс прогрессирующей эмансипации искусства и усиления футурологической нацеленности художественных новаций», — отмечает Т.Н. Левая (7, с. 5).

Но, несмотря на антиромантический бунт авангарда, декларативное отрицание им достижений символизма, как и все-

го предшествующего искусства, несмотря на кардинальность «стадиального перелома художественной системы» (1, с. 125), авангард связан с символизмом тысячами нитей, и одной из таких «нитей» является унаследованная от символистов идея о жизнетворческой, жизнепреобразующей миссии искусства, преображающей человека. У символистов, как и у представителей авангарда, данная идея была тесно связана с вопросами синтеза искусств.

Целью данной статьи является анализ символистской и авангардной концепций художественного синтеза, воспринятых в ракурсе жизнетворческих исканий Серебряного века, выявление сходств и различий в интерпретации данной идеи.

Рассмотрим хронологически более раннюю символистскую концепцию синтеза искусств. Данная концепция уходит своими корнями к вагнеровской идее *Gesamtkunstwerk* («синтетическое», «всеобщее» или «всеобъемлющее произведение искусства») (6, с. 202) и учению о теургии В. Соловьева. Согласно Вагнеру, «всеобъемлющее произведение искусства» (то есть произведение искусства будущего) представляет собой реализацию «окончательного и предельного синтеза» (8, с. 27) искусств на основе музыкальной драмы. Согласно воззрениям Р. Вагнера, такое синтетическое художественное произведение должно быть образом универсальной жизни.

В. Соловьев полагал, что искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одних только художественных образах, а на самом деле «одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь» (3, с. 315). Такая задача осуществима только в теургии (по Соловьеву, «свободной теургии»), которая мыслилась философом как «мистика во внутреннем соединении с другими степенями искусства, именно с изысканным искусством (ваянием, живописью, музыкой, поэзией. — Прим. Е. П.) и техническим искусством (зодчеством. — Прим. Е. П.)». В сочетании они образуют «одно органическое целое, единство которого ...

состоит в общей цели», каковой является «общение с высшим миром путем внутренней творческой деятельности». Из этого определения следует, что теургическое искусство немыслимо вне синтеза искусств, а последний, в свою очередь, предназначен для создания такого совершенного «цельного творчества» (3, с. 174).

Эстетические положения Вагнера, переосмысленные в свете идей Соловьева, легли в основу исканий младосимволистов. (Отметим, что именно второе поколение символистов, в особенности А. Белый и Вяч. Иванов, развивало взгляды философа на искусство.) Поэты и теоретики символизма понимали теургию как главную цель театра мистерий. Учение о мистерии разрабатывалось ими в духе романтической эстетики с ее панмузыкальностью и стремлением к воссоединению искусств в музыкальной драме.

Конечно, взгляды А. Белого и Вяч. Иванова на проблему синтеза искусств совпадают не во всем. Так, в статье «Будущее искусство» А. Белый отрицательно высказывается по отношению и к вагнеровскому «всеобъемлющему произведению искусства», и к идеям Вяч. Иванова, поскольку считал, что синтез искусств на почве возвращения к античной драме невозможен. Однако, если рассматривать его эстетические взгляды в целом, в своей сущности, они имеют много общего с воззрениями его коллеги «по цеху». В первую очередь это общее проявляется в понимании искусства как «жизнетворчества», в вере в его жизнепреобразующую миссию. Жизнестроительная функция должна реализоваться в драме. Несмотря на декларативный отказ (в пылу полемики с Вяч. Ивановым) от возможности синтеза искусств в будущем, мыслитель уповает на него при условии перерождения личности, самосовершенствования и преображения «я» каждого: «...нам остается один путь: путь перерождения; творчество жизни, как и самая жизнь, зависит от нашего преображения...» (2, с. 217). Но ведь и провозглашаемая Вяч. Ивановым соборность является верховной ступенью человеческого

самосовершенствования. «Соборность есть ... такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы, которая делает каждую изглаголенным, новым и для всех нужным словом» (4, с. 100). Мыслитель неоднократно подчеркивает, что соборность — задание, которое должно быть осуществлено в драме, прообразом которой является античная драма, то есть театральное действо с хором и оркестрой, где отсутствие рампы между сценой и зрителями символизирует единство лицедеев и публики.

Своеобразной кульминацией в эволюции идей синтетического всенародного искусства послужил мистериальный проект А. Скрябина, наиболее яркого и последовательного символиста в музыке. «Мистерия» задумывалась композитором как соборное действо, в котором должно было принять участие все человечество. Скрябин планировал осуществить свой проект с помощью Всеискусства, то есть некоего синтеза музыки, слова, хореографии, света. Цель же данного акта состояла в том, чтобы ознаменовать завершение истории Универсума и переход Вселенной в качественно иное, нематериальное состояние.

Взгляды представителей символизма на проблему синтеза искусств, при всех различиях в деталях, имеют ряд общих черт, которые и составляют некое единое идейное зерно концепции художественного синтеза символизма. К данным чертам относятся: идея о преображении, одухотворении жизни теургическим искусством, основанном на союзе всех муз, идея о ведущей роли театра в создании такого целостного соборного искусства, священная миссия художника-творца в деле пересоздания жизни, панмузыкальность и панэстетизм символистских теорий.

Теперь обратимся к проблеме синтеза искусств, как она была представлена в эстетике авангарда. Прежде всего следует отметить, что авангардистский декларативный разрыв с символизмом (как и со всем

предшествующим искусством), обусловленный неприятием метафизического «символистского» мироощущения, сопровождался творческим заимствованием образной символики и мотивов.

Подобно символистам, футуристам было свойственно активное стремление к синтезу искусств. Основываясь «на мифогенных представлениях о магическом характере творческого акта-действия» (12, с. 154), они занимались конструированием новых жанров на стыке разных искусств. Стремление к сакрализации творческого акта было характерной особенностью раннего авангарда. Восприятие искусства как религиозного феномена в среде представителей авангарда отмечает и Д. Сарабьянов, подчеркивая, что это «... не религия красоты, как в символизме, а религия творчества, своеобразное обожествление художественного процесса, его сакрализация» (10, с. 284).

Авторами наиболее значимых концепций художественного синтеза являются лидеры русского авангардного движения — художники и теоретики искусства В. Кандинский и К. Малевич.

Поиски синтеза у Кандинского постепенно оформляются в единую концепцию монументального искусства.

Центральной идеей сложного, многоуровневого учения Кандинского является мысль о необходимости создания новой гармонии в искусстве, связанной с пониманием внутренней красоты, «внутренней необходимости» и глубинной духовности, в которой он видит альтернативу внешней красоты. Пример такого искусства, демонстрирующего «полный отказ от привычно-красивого» (5, с. 33), Кандинский видит в творчестве венского композитора А. Шёнберга. В собственных произведениях художника идея синтеза обрела свое яркое воплощение в балете «Желтый звук», ансамбле четырех картин, выполненных по заказу Э. Кэмпбелла для интерьера холла его дома.

Важнейшей теоретической и творческой концепцией взаимодействия искусств не только для начала, но и для всего XX века,

является супрематизм К. Малевича.

Центральным понятием в эстетических работах художника является Искусство с большой буквы. Осознание космизма художественного творчества, его универсального характера подводят художника к пониманию тождественности творчества и жизни — «концептуального ядра символистской культуры» (1, с. 129). «Сила мирового большого творчества лежит в нас, а потому ... художник должен творить, ибо он мировая сила, он хранитель ее, должен идти наряду с природой к изменению, вернее, выходить из оболочки перехода в другую, только живую, форму, ибо его дело — дело творения, а творчество есть жизнь» (9, с. 105).

Естественно, что в основе жизнетворческой миссии Искусства лежит не мимесис, а создание нового. Девиз основателя супрематизма: «Творить — создавать новые конструкции, не имеющие ничего общего с натурой» (9, с. 104). Экстрактом концепции искусства как жизнестроения, согласно Малевичу, является применение понятия композиция — одного из основных в теории искусства — к человеческой жизни. Осознавая предназначение супрематизма как мессианское, Малевич стремится создать художественную универсальную планетарную утопию «композиции жизни человеческой». «Преображая мир, я иду к своему преображению» (9, с. 159), — пишет он совсем в духе В. Соловьева, символистов и других мыслителей религиозно-философского ренессанса.

Наиболее радикальные перемены в эстетике раннего авангарда касались театра. Здесь ярким примером может служить легендарная футуристическая опера «Победа над солнцем», созданная в сотрудничестве с М. Матюшиным (автор музыки), А. Крученых (автор текста и актер) и К. Малевичем (создатель декораций и костюмов). Данное произведение отразило ключевые моменты эстетики русского кубофутуризма, в то же время обнаружив и все его крайности (подробный анализ данного сочинения представлен в кн.: Левая Т. Кубофутуризм: музыкальные параллели //

Левая Т. Русская музыка начала XX в. в художественном контексте эпохи. М., 1991. С. 139—47).

Сопоставление концепций художественного синтеза у символистов и представителей авангарда 1910-х годов позволяет выявить как различия, так и определенное сходство в трактовке данной проблемы. Так, авангард не принимает романтическую направленность символизма. Символизм (вкуче с модерном) фактически завершает развитие романтической традиции XIX века в двадцатом. Авангард весь устремлен в будущее. Футурологическая настроенность ряда авангардных течений заставляла их представителей активно воздействовать на современную окружающую действительность, что способствовало созданию художественно-политических проектов, часто перекликающихся с идеями, выдвинутыми революционной эпохой начала XX века.

Основой художественного синтеза и символисты, и представители авангарда считают театр, но понимают его по-разному. Символисты видят форму воплощения синтетических исканий в драме-мистерии, основанной на союзе всех искусств под эгидой музыки. Кубофутуристы стараются «очистить» театральное действие от мистических наслоений. Выдвигаемые ими синтетические жанры — это сценическая композиция (В. Кандинский), деймо (В. Хлебников; в обновленном словаре Хлебникова и его сподвижников слово «деймо» по смыслу и звучанию близко «действию»). В основе футуристического синтеза лежит живопись.

Анализ эстетики авангарда позволяет выявить и моменты сходства с символизмом: во-первых, неудовлетворенность окружающей действительностью, протест против буржуазного утилитаризма; во-вторых, культ творчества, осознание тождественности творчества и жизни, сакрализация творческого акта (у символистов высший способ его реализации — теургия, у художников авангарда — жизнетворческая, жизнестроительная активность); в-третьих, идеал разносторонне одаренной

личности художника — творца, стремящегося к синтезу всех искусств как воплощению художественного универсализма и реального единства искусства и жизни; в-четвертых, трактовка синтеза искусств как мощного средства преобразования действительности (у символистов), жизнестроения (у футуристов).

Таким образом, сравнительный анализ показывает, что именно символизм выдвинул, а авангард развил идею неприятия и переконструирования мира, а также преобразования человека с помощью трансформи-

рованного синтетического искусства.

Активизация внимания и интереса к проблемам художественного синтеза передовых деятелей культуры Серебряного века стимулировали дальнейшие поиски в этой области: возникают новые синтетические виды искусства, в которых искусство соединяется с техникой: кинематограф, ассимилировавший основные принципы поэтики, литературы, изобразительного искусства и театра, радио, позднее телевидение. Данные виды искусства активно развиваются в наше время.

Примечания

1. Азизян, И. А. О диалоге искусств Серебряного века / И.А. Азизян // Соловьевские исследования: [периодический сб. науч. тр.] / [отв.ред. М. В. Максимов]. — Иваново, 2006. — Вып. 12. — С. 112—138.
2. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. — М.: Республика, 1994. — 528 с.
3. Блок, А. О романтизме / А. Блок // Собр. соч. : в 6 т. Т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905—1921. — Л.: Худож. лит., 1982. — С. 352—363.
4. Иванов, Вяч. Родное и вселенское / Вяч. Иванов. — М., 1994. — 428 с.
5. Кандинский, В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. — М., 1992. — 110 с.
6. Лапицкий, В. Е. Примечания / В.Е. Лапицкий // Лаку-лабарт, Ф. Musica ficta. Фигуры Вагнера / Ф. Лаку-лабарт. — СПб.: Аxioma/Азбука, 1999. — С. 202—208.
7. Левая, Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Левая. — М.: Музыка, 1991. — 166 с.
8. Лосев, А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера / А.Ф. Лосев // Вагнер, Р. Избранные работы / Р. Вагнер. — М.: Искусство, 1978. — С. 7—48.
9. Малевич, К. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913—1929 / К. Малевич // Собр. соч.: в 5 т. — М.: Гилея, 1995. — Т. 1. — 396 с.
10. Сарабьянов, Д. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века / Д. Сарабьянов // Русская живопись. Пробуждение памяти. — М., 1998.
11. Соловьев, Вл. Сочинения: в 2 т. / Вл. Соловьев. — М.: Мысль, 1990. — Т. 2. — 822 с.
12. Шукуров, Д. А. Вл. Соловьев и русский авангард начала XX века. Основные аспекты проблемы / Д.А. Шукуров // Соловьевские исследования: [периодический сб. науч. тр.] / [отв. ред. М.В. Максимов]. — Иваново, 2006. — Вып. 12. — С. 152—163.

✱