

Донская Е. В.

Движение как прием художественного синтеза и его представление в произведениях Серебряного века

В статье проведено исследование морфологии движения как приема художественного синтеза. Изучаются основные средства и способы реализации движения, использованные выдающимися творцами искусства Серебряного века.

Ключевые слова: морфология движения, художественный синтез, Серебряный век.

Актуальность исследования. Выдающиеся творцы искусства Серебряного века связывали развитие культуры с диалогом искусств – музыки и поэзии, архитектуры и живописи, театра и танца. Идея синтеза искусств была не просто основной для творцов этого уникального периода культуры. Она была объединяющей, программной, многократно усиливающей их общий вклад в развитие мировой культуры. Синтез музыки, слова и действия не только обогащал творческую палитру художников этой эпохи, но и направлял теоретическую мысль на исследование общехудожественного значения синтеза. В своей лекции «Будущее искусство» А. Белый, в частности, отмечал: «... формы искусства сливаются друг с другом; это стремление к синтезу выражается отнюдь не в уничтожении граней, разъединяющих две смежные формы искусства; стремление к синтезу выражается в попытках расположить эти формы вокруг одной из форм, принятой за центр. Так возникает

преобладание музыки над другими искусствами. Так возникает стремление к мистерии как к синтезу всех возможных форм» [10].

Серебряный век в целом – как этап культурогенеза, взятый во всем его многообразии, – является культурным феноменом и, в определенном смысле, системой – принципов, взглядов, художественных приемов. “Процессы порождения новых культурных феноменов и систем протекают перманентно. И нам необходимо знать, какова механика генезиса новых культурных явлений и их интеграции в уже существующие культурные системы, насколько стихийным является этот процесс...” [13, с. 5].

В работе отмечена исключительно важная особенность синтеза искусств: “Импровизационная природа синтеза искусств, лежащая в основе любого творчества, – это постоянно развивающийся эволюционный процесс порождения нового в науке, культуре, образовании. Данное

положение позволяет считать эффективным средством внедрения синтеза искусств в художественное образование” [11, с. 7].

Представление о синтезе искусств как о прямолинейном соединении, сочетании различных видов и направлений, несмотря на очевидную правомочность такого подхода и известные удачные реализации, все же представляется недостаточно «тонким». Квинтэссенция синтеза искусств, по мнению автора, заключается в достижении художником эффекта порождения совокупностью знаков синтетического десигната в процессе семиозиса. В произведениях искусства в качестве знаков выступают специфические объекты (средства), которыми владеет художник. Эти средства указывают на то, что определяется замыслом художника (указывают на десигнат). Художественный выбор совокупности средств (знаков), специфических для разных искусств, именно и направлен на порождение синтетического десигната. Эта мысль представляется центральной для понимания творческого метода синтеза искусств, развитого художниками Серебряного века.

Синтез искусств рассматривается далее как специфический творческий процесс. Следуя Ю. М. Лотману, можно говорить, что “в синтетическом художественном произведении происходит установление новых структур и контекстов, и именно в этих новых структурах каждый

выразительный момент произведения приобретает новый смысл, отличный от ситуации его автономного существования” [8, с. 105]. На этом пути огромный интерес представляет изучение творческого инструментария художников Серебряного века на семиотическом уровне (средств, выступающих в качестве знаков), классификация приёмов и методов синтеза (выбора совокупности знаков) [5, с. 48-50].

Движение, в узком смысле понимаемое в настоящей работе как элемент и прием художественного синтеза, в последние годы привлекает большое внимание исследователей. В работе ставится вопрос о теоретических смыслах дефиниции движения с опорой на существующий в современном художественном процессе опыт синтеза двух искусств: кинематографического и танцевального. Оба вида искусства используют знаковые системы визуальных искусств, поэтому значимым является сближение кодов этих искусств на основе зрительных образов. Отмечается: “Актуальной является необходимость моделирования принципов синтеза искусств как механизма творческой, и интерпретаторской деятельности, в том числе. Очевидно, что разрозненные опыты такого рода в искусстве приобретают типологизирующее значение” [1, с. 21].

Настоящая статья посвящена *проблеме выяснения роли и средств использования движения, как элемента и специфического приёма художественного синтеза, приме-*

нявшегося творцами выдающихся произведений искусства Серебряного века. Указанная проблема входит в круг исследований по теме “Синтез искусств в художественной культуре”, которые проводятся на кафедре культурологии Таврического национального университета имени В. И. Вернадского.

В работах Д. С. Берестовской широко исследуются синтез искусств и его воплощение в творчестве живописцев и литераторов. Эти исследования основаны на следующих положениях В.В. Кандинского:

- цвет и музыкальный звук, живопись и музыка способны передать “более тонкие вибрации, не поддающиеся словесным обозначениям” [6, с. 77];

- необходимости синтеза искусств в образном воссоздании “Внутреннего звучания”, которое может быть достигнуто “различными видами искусства, причем каждое искусство, кроме этого общего звучания, выявит добавочно еще нечто существенное, присущее именно ему” [6, с. 79].

Важной особенностью подхода к исследованию синтеза искусств Д. С. Берестовской является использование глубинного и универсального закона “всеобщей аналогии” Ш. Бодлера, применяемого, в частности, к образу крымской природы, созданному в творчестве художников, произведения которых дают возможность раскрыть своеобразие концепции пейзажного образа, принци-

пальное новаторство всей образной системы, дающей возможность сопоставления, “анalogии” зрительных, звуковых, поэтических впечатлений [3, с. 35]. Анализируя живописные работы художника Ф. Васильева, Д. С. Берестовская отмечает, что “он пытается определить особенности образа крымской природы словесными средствами, создать художественную реальность, моделирующую новую, неожиданную для него действительность. Вот детали этого образа: “яркое, как изумруд, море”, “море принимает замечательно неуловимый цвет: не то голубой, не то зеленый, не то розовый”, “Небо голубое, и солнце, задевая лицо, заставляет ощущать сильную теплоту. Волны – колоссальные, и пена, разбиваясь у берега, покрывает его на далекое пространство густым дымом, который так чудно серебрится на солнце...”. Художник в своем поэтическом описании подмечает тончайшие живописные детали; изобразительными средствами языка, как точно положенными мазками, он передает цвет, свет и движение, переменчивость естественного освещения. Острота и непосредственность восприятия природы рождает в душе художника синтез слова и цвета, нашедший отражение в литературном тексте, а затем воплотившийся и в живописных полотнах” [3, с. 35]. Здесь четко просматривается один из приемов синтеза, который можно назвать последовательным переносом ана-

логий. От вербального описания – к живописному образу.

Анализируя далее крымские пейзажи Богаевского, Д. С. Берестовская все более широко раскрывает “синтетический инструментарий” этого замечательного художника: “Крымские пейзажи Богаевского ассоциируются с звучанием симфонии, стремящейся отразить все многообразие и сложность жизни, ее напряженную, титаническую борьбу, драматизм и надежды. Именно так воспринимается монументальное панорамное полотно “Тавроскифия”, раскрывающее красоту, суровость и первозданность гор Восточного Крыма. Образный строй картины рождает сопоставление с построением первой части симфонии, в основе которой лежит, как правило, противопоставление контрастных тем-образов. Основа композиции “Тавроскифии” – ритмическая организация протяженных горизонталей, пересекаемых динамичными “всплесками”. Неподвижности каменных нагромождений берегов противопоставлен быстрый бег волн. Живой блеск воды контрастирует с застывшими уступами скал. Настроению этих пейзажей родственно звучание симфоний Бетховена, овеянных дыханием героической мощи, возвышенным, философским пониманием природы и ее воздействия на чувства человека” [3, с. 38-39]. Д. С. Берестовская отмечает такие приемы синтеза, как контрапункт, ритм, движение.

Однако средства, при помощи которых движение реализуется как приём художественного синтеза, не рассматриваются. Последнее определяет нерешённую в настоящее время часть изучаемой проблемы и цель данной работы.

Морфология культуры – это “раздел культурологии, в рамках которого изучаются формы и строение отдельных артефактов и их объединений (паттернов, культурных конфигураций) в синхронном и диахронном планах их существования, закономерности строения и процессы формообразования искусств, объектов. В генерализованном смысле – это изучение строения искусств” [10, с. 63]. Поэтому, рассматривая движение, как приём художественного синтеза, допустимо говорить о раскрытии его морфологии.

Следует подчеркнуть, что динамика в искусстве – это именно передача движения в сложных художественных образах. В работе отмечается, что «синтез становится продуктивным при условии создания единого визуального образа и общего динамичного изображаемого поля» [1, с. 84]. Поэтому изучение движения собственно и является исследованием динамики художественных образов.

Валентин Катаев, увлечённо и проникновенно изучавший в юные годы художественные методы Ивана Алексеевича Бунина и унаследовавший многие приёмы этого выдающегося литератора и нобелевского лауреата, вспоминал: «... художник,

поэт, учитель, великий изобразитель природы, тот самый, который, ещё будучи совсем молодым человеком, написал: «Вот капля, как шляпка гвоздя, упала – и, сотнями игл затоны прудов бороздя, сверкающий ливень запрыгал» [7, с. 437-438]. Строки, удивительны тем, что потом множество раз на всякие лады повторялись, как свои, разными посредственными прозаиками и поэтами, наивно уверенными, что именно они открыли сходство упавшей капли со шляпкой гвоздя, не подозревая, что магическая сила этого образа заключается не в зрительном сходстве с гвоздём, а в звуках «пля» и «шля», вызывающих в представлении читателя не произнесённый поэтом, но как бы таинственно присутствующий за пределами словесной ткани звук этой самой капли, похожей на шляпку гвоздя, – звук шлёпанья по воде пруда. Хотя должен заметить, что Некрасов задолго до Бунина написал: «Светлые, словно из стали, тысячи мелких гвоздей шляпками вниз поскакали».

В стихотворении, приведенном В. П. Катаевым, можно увидеть яркий пример синтеза слова, звука и зрительного образа. Он достигается аллитерацией «кап» и «шляп», «пля» и «шля». Это – музыка дождя. Зрительный образ возникает за счёт метафор: «шляпки гвоздей», «сотнями игл затоны прудов бороздя» и «сверкающий ливень запрыгал». Более того, Бунин выстраивает семантическую последовательность метафор и последователь-

ность аллитераций, обеспечивающую динамическое восприятие сложного структурного синтетического образа. Аллитерация, определяемая последовательностью слов «затоны, бороздя, сверкающий, запрыгал»: «за» – «здя» – «све» – «за» следует за аллитерацией «кап» и «шляп», «пля» и «шля». После первых звуков начинающегося дождя вступают звенящие звуки ливня.

То, что последовательность слов или, шире, фрагментов поэтического произведения может выстраивать динамическую картину, является очевидным фактом. Но другим, нетривиальным приёмом создания движения, который применял Бунин, является отмеченная выше *последовательность метафор*. Магическая сила образа начинающегося дождя определяется в наибольшей степени именно последовательностью удивительно точных метафор – специфическим художественным приёмом создания движения: “тысячи мелких гвоздей шляпками вниз поскакали – сотнями игл затоны прудов бороздя”.

Насколько ярким может быть приём использования последовательности метафор можно судить по стихотворению Э. Багрицкого “Арбуз” [2, с. 172]:

Сквозь волны — навывлет!
Сквозь дождь — наугад!
В свистящем гонимые мыле,
Мы рыщем на ощупь...
Навзрыд и не в лад
Храпят полотняные крылья.

Метафоры “в свистящем гонимые мыле” и “храпят полотняные крылья” являются у Багрицкого самым важным элементом создания динамики образа морской бури, воспроизведения движения сложного художественного образа. Эффект такого приёма усиливается благодаря тому, что метафоры в последовательности зарифмованы.

Что касается музыки, то движение в этом виде искусства является основным элементом в силу того, что последовательности отдельных звуков и аккордов собственно и составляют основу музыкальных произведений. Но последовательности метафор и образов можно увидеть и здесь [4, с. 85-88]. Последовательности метафор передают "интонации" движения, свойственные, прежде всего, человеческим чувствам.

Говоря о приёмах использования движения в художественном синтезе произведений живописи, можно привести в качестве примера работы Чюрлёниса. В его системе синтеза музыки и живописи звучность музыкального тона соответствует интенсивности цвета и контура, музыкальный темп – линейно-пластическому ритму, мелодии – линиям [12].

Выводы и перспективы дальнейших исследований.

Движение является важнейшим элементом и специфическим приёмом художественного синтеза, без которого немислимо создание динамических обра-

зов в искусстве. Исследование морфологии движения направлено на изучение средств и способов, при помощи которых движение реализуется как приём художественного синтеза. Основными такими средствами и способами, используемыми выдающимися творцами искусства Серебряного века являются:

- Вариации ритма и темпа в построении музыкальных и поэтических произведениях (Блок, Маяковский, Скрябин, Рахманинов).

- Построение последовательности или пространственного расположения метафор, позволяющих синтезировать динамический образ (Багрицкий, Бунин, Волошин, Чюрлёнис).

- Использование ассоциативных элементов, связывающих, в частности, живопись и музыку: цветовые переходы и последовательности, формы линий и контуров (Богаевский, Волошин, Гумилёв).

Перспективы дальнейших исследований морфологии движения и его применения связаны с продолжением раскрытия элементов этого приёма художественного синтеза.

Источники и литература

1. Аверьянова Е. В. Движение как основа синтеза искусств в XX веке: теоретические смыслы и художественный опыт : дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 / Евгения Владимировна Аверьянова. – Ярославль, 2006. – 158 с.

2. Багрицкий Э. Г. Стихотворения и поэмы / Э. Г. Багрицкий. – М. : Правда, 1987. – 448 с.
3. Берестовская Д. С. Слово, цвет и звук как воплощение “закона всеобщей аналогии” (из наблюдений над образом крымского пейзажа) / Д. С. Берестовская // Культура народов Причерноморья. – 1997. – №1. – С. 35-39.
4. Донская Е. В. Музыкальный образ и поэтическая метафора / Е. В. Донская // Культура народов Причерноморья. – 2009. – № 155. – С. 85-88.
5. Донская Е. В. Синтез искусств в творчестве художников серебряного века: семиотический аспект / Е. В. Донская: материалы Междунар. науч.-практ. конф. [“Перспективные инновации в науке, образовании, производстве”], (Одесса, 21–30 июня 2010 г.): сб. науч. трудов / Одесский национальный морской университет. – Одесса : Черноморье, 2010. – Том 23 : Искусствоведение, архитектура. – С. 48-54.
6. Кандинский В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – М. : Архимед, 1992. – 192 с.
7. Катаев В. Н. Трава забвенья. Собрания соч. в 9 томах. Том 9. / В. П. Катаев. – М. : Художественная литература, 1972. – С. 249-446.
8. Кондратьев Е. А. Семиотические и феноменологические аспекты проблемы синтеза искусств в художественном авангарде / Е. А. Кондратьев // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. – 2002. – № 1. – С. 104-113.
9. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2-х томах. Т. 1. – М. : Искусство, 1994. – 571 с.
10. Культурология. XX век. Энциклопедия в двух томах / Главный редактор и составитель С. Я. Левит. – СПб. : Университетская книга, 1998. – Том 2. – 446 с.
11. Мун Л. Н. Синтез искусств как системообразующий фактор художественного образования: автореф. дис. ... докт. пед. наук : 13.00.02 / Л. Н. Мун. – М., 2009. – 21 с.
12. Андриусите-Жукене Раса. М. К. Чюрленис и мир искусства России / Раса Андриусите-Жукене [Электронный ресурс] / Ун-т Витаутаса Великого. – Электронные данные. – [Литва], 2010. – Режим доступа : http://www.kamane.lt/lt/menotygos_archyvai/andriusyte_zukiene/tekstas14. – Загол. с титул. экрана. – Язык : рос. – Опис. сделано : 04.11.2010.
13. Флиер А. Я. Культурогенез / А. Я. Флиер. – М. : Российский институт культурологии, 1995. – 128 с.

У статті проведено дослідження морфології руху як прийому художнього синтезу. Вивчаються основні засоби і способи реалізації руху, використані видатними творцями мистецтва Срібного століття.

Ключові слова: морфологія руху, художній синтез, Срібне століття.

In the article research of morphology of motion is conducted as to the reception of artistic synthesis. The fixed assets and methods are studied realization of motion, used the prominent creators of art of Silver age.

Key words: Morphology of motion, artistic synthesis, Silver age.