

ИНТЕГРАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ И ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ: ОТ ПРОЕКТОВ НОВОГО ВРЕМЕНИ К СОВРЕМЕННОСТИ

Балахнина О.Ю.

ФГОУ ВПО Пермский национальный исследовательский политехнический университет, Пермь, Россия (614990 г. Пермь, Комсомольский проспект, 29), e-mail: oksanagudoshnikova@gmail.com

В художественном пространстве XXI века мы наблюдаем уникальное явление – возрождение на новом уровне синкретизма, специфическую интеграцию художественного сознания и художественной деятельности, происходящую, насколько мы можем судить, параллельно с постепенной, противоречивой интеграцией самого человека. Впрочем, эта интегративная тенденция может быть прослежена даже в эпоху предельной дифференциации человеческой сущности и элементов художественной культуры – в проектах творцов «семиоперы» Г. Перселла и «музыкальной драмы» Р. Вагнера. Нередко в наши дни эта интеграция оказывается недостаточно глубокой, проявляется в формах эклектичного, поверхностного микширования. Однако автор полагает, что в ходе лучших попыток этого рода воспитывается новый художник и новый зритель. Именно они, взаимодействуя и даже превращаясь друг в друга, будут способны создавать и понимать новое синкретическое искусство будущего, выражающее универсальную родовую сущность человека. В осознании этой тенденции, на взгляд автора, коренится успех семиоперы Перселла «Королева индейцев» в постановке П. Селларса и Т. Курентзиса (Пермь, 2013).

Ключевые слова: родовая человеческая сущность, первобытный синкретизм, разделение человеческой сущности, семиопера, «музыкальная драма», «неосинкретизм» современного искусства

INTEGRATION OF ART CONSCIOUSNESS AND HUMAN ESSENCE: FROM PROJEKTS OF MODERN AGE TO NOWADAYS

Balakhnina O.Y.

State National Research Politechnical University of Perm. Perm, Russia (614990, Perm, Komsomolskiy Prospekt str., 29), e-mail: oksanagudoshnikova@gmail.com

We are witnesses of unique phenomenon in the space of XXI century art – we can observe the revival of syncretism at the its new level, that is specific integration of art consciousness and art activities. This tendency, as far as we know, is realizing in parallel with the gradual and thorny integration of the human essence. However, this integrative tendency can be traced even in the age of extreme differentiation of human essence and elements of art culture - in projects of «semi-opera» by H. Purcell and «music drama» by R. Wagner. Sometimes this integration is not enough deep nowadays, it is manifested in the forms of eclectic, shallow-minded mixing. However, the author believes that in the best attempts of this kind we can see breeding of a new artist and a new spectator. They interact and even turning to each other, and they will can create and new syncretic art in future – art, which will express universal patrimonial human essence. Author suggests, that success of Purcell's semi-opera «Indian Queen» directed by P. Sellars and T. Currentzis (Perm, 2013) is based on consciousness of this tendency.

Keywords: patrimonial human essence, primitive syncretism, differentiation of human essence, «semi-opera», «music drama», «neo-syncretism» of contemporary art

Введение. На театральных подмостках в последнее время мы все чаще наблюдаем многочисленные попытки синтеза визуальных жанров искусства, музыки, танца, хора и оркестра. Вокальные партии сменяются устными монологами, а динамика сценического действия прерывается танцем и видеоинсталляцией. Многие ценители классики в ужасе отшатываются от этих новых форм, полагая их ничем не обоснованным, уродливым «постмодернистским перевирианием» академического, «настоящего» искусства.

Однако философам культуры и искусствоведам известно, насколько глубоко укоренена тенденция интеграции художественного сознания и художественных практик. По-

видимому, она берет свое начало с первобытного синкретизма – с эпохи, когда, по словам А.Н. Веселовского, «поэма поется и пляшется», когда эпос еще неотделим от лирики, а лирика от драмы. Но и много позже, в эпоху господства дифференцированных «чистых» академических жанров, интегративная тенденция прорывается снова и снова - то в виде барочной «семи-оперы» Генри Перселла, столь нетипичной для своего времени, то в виде критикуемого современниками синтеза искусств в «музыкальной драме» Рихарда Вагнера. Если это так, то современный *«неосинкретизм»* – это лишь вершина айсберга, и, возможно, третья стадия целостного процесса развития художественного сознания.

В свою очередь, ответ на вопрос о фундаментальных причинах именно такого развития художественного сознания и художественных практик, на наш взгляд, может дать понимание диалектики родового и индивидуального в человеческой сущности. К. Маркс отмечал, что «сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивиду. В своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений» [6]. Но если согласиться с этим определением, то сущность человека, в отличие от определяемых согласно логике Аристотеля (через род и видовое отличие) элементов вещного мира, предстает как имеющая *универсальный, непосредственно-родовой характер*. Сущность человеческого индивида при таком подходе предстает как «конкретный участок глобальной деятельностной взаимосвязи человечества, взятого не только в своей пространственной, но и во временной полноте, с учётом всех прошлых поколений на планете в целом. Иными словами – родовая сущность человечества это сеть, а индивид – узелок сети, который завязывает в активную целостность какой-то участок совокупности, сгусток общественных отношений, причём такой, что воспроизводит и развивает сущностное богатство рода» [5]. Идея универсальности человека имеет давнюю историю - достаточно вспомнить о концепции человека-микрокосма; однако научную интерпретацию она получила только в свете представлений о родовой человеческой сущности.[3]

Можно показать, как соотношение родового и индивидуального в человеке меняется в рамках трех крупных этапов общественного развития: «в первобытнообщинной формации сущность индивида совпадает с родовой сущностью и является ее простейшим выражением. Общественное и личное в ней непосредственно едины... примат принадлежит родовому началу»[7]. Но затем человек утрачивает свою первичную целостность, отдав на алтарь развития свою непосредственно явленную родовую сущность. В антагонистических обществах имеет место развитие «какой-нибудь одной существенной стороны индивидуальности... По мере углубления противоположности материального и духовного труда... утрачивается непосредственное единство личного и общественного, они все больше противостоят друг другу... Отчуждение человека от его родовой сущности означает

отчуждение индивидов друг от друга и каждого из них от себя как высшей ценности и цели»[7]. Наконец, этап «свободной индивидуальности, основанной на универсальном развитии индивидов» подразумевает «всестороннее развитие человеческой личности, которое в свою очередь предполагает наличие универсального развития производительных сил и форм общения» [7]. На наш взгляд, «диалектическая триада» развития человеческой сущности и отражается в соответствующей «триаде» развития элементов художественной культуры и форм художественного сознания, которые демонстрируют движение от своего первичного единства («первобытного синкретизма»), через этап дифференциации и известного противопоставления друг другу, к новому синтезу («неосинкретизму»), первые признаки которого обозначились в художественной культуре второй половины XIX века, однако полное выражение нашли только в XX - начале XXI века [2].

Цель исследования состоит в выявлении закономерностей дифференциации и интеграции художественного сознания и художественной деятельности в контексте развития родовой человеческой сущности на материале развития оперного искусства.

Материалом исследования являются философские работы Р. Вагнера, В. Иванова и современных философов и культурологов, предметом которых, так или иначе, становилась универсальность человека, а также интеграция и дифференциация элементов художественной культуры и художественного сознания на различных этапах ее развития. Для исследования привлекается эмпирический материал современного оперного искусства. В качестве **основного метода исследования** можно определить анализ источников с позиций диалектического подхода в форме конкретно-всеобщей теории развития.

Для эпохи Нового времени в целом характерна тенденция к дифференциации искусств. Аллегорически выражаясь, можно сказать, что Новое время было метафизическим периодом в эстетической сфере общественной жизни. Именно в классическом искусстве Нового времени все конкретные виды искусств полагают себя в своей метафизической раздельности. Однако родовой характер человеческой сущности, как и связь элементов художественной деятельности (слово, динамика, танец и т.д.), оказываются неустранимым фундаментом, на котором данная дифференциация вырастает как вторичная. Немногие выдающиеся деятели искусства того времени поднимались до осознания этого, до понимания того, что несмотря на дифференциацию искусства и конфронтацию культур, представленных «одномерными» индивидами, в действительности «ты – это другой я» [9]. И без сомнения, к их числу можно отнести Генри Перселла, автора семиоперы «Королева индейцев» - гибрида музыки, танца и драмы.

На примере творчества Перселла мы можем наблюдать, как в рамках старого зарождается качественно новое в европейском искусстве. Сосуществование одновременно в

едином пространстве театра зрелых, ставших уже самостоятельными, видов художественной деятельности, порождает полифонию образов, каждый из которых отражает ту или иную грань реальности. Причем эта полифония образует целостное единство и нерасчлененность, подобно синкретичности мифологического сознания. В будущем поисками нового художественного синтеза займутся Вагнер, Стравинский, Дягилев, однако в XVII веке смешение видов искусств еще невозможно было реализовать в полной мере. Более того, в социокультурной ситуации Англии тех лет жанр семиоперы был обречен: в условиях нарастающей конкуренции между театрами обратная дифференциация стала неизбежной – лорд-камергер, лицензировавший театральные постановки, официально разделил функции театров, ставивших пьесы без музыки и театров, ставивших музыкальные спектакли (фактически – итальянскую оперу).

Однако, в начале XXI в. мы наблюдаем, как тенденция к органическому синтезу искусств реализуется вновь, в том числе благодаря использованию современных технологий и новых менеджерских подходов. Мировая премьера «Королевы индейцев» в Перми осенью 2013 года – результат копродукции режиссера П. Селларса и дирижера Т. Курентзиса, Пермского театра оперы и балета, Королевского театра в Мадриде и Английской национальной оперы в Лондоне – в очередной раз подрывает чистоту жанров и видов, свойственную для континентальной эстетики Нового времени. Для Курентзиса и Селларса музыка включена в драму как составной элемент наряду со словом. Устные декламации здесь сменяются музыкой и движением, которое олицетворяет то духов из сна, то индейских богов и богинь. Танец выступает не просто как движение, а как ритуал сакрального рода, который сменяется драматическим действием и «масками», играющими роль «спектакля в спектакле». При этом виды художественного творчества не стремятся к бесформенному, как выражается Питер Селларс «суповому» смешению, а скорее напоминают «салат», где каждому элементу предусмотрено свое место и связь.

Итак, смысл подхода Перселла, опередившего свое время, стал понятным лишь спустя три столетия и получил современную «огранку», благодаря открытому, незавершенного характеру семиоперы. Современное театральное искусство выходит далеко за рамки традиционного для академической оперы отношения «сцена – зрительный зал», и Питер Селларс это прекрасно чувствует, когда определяет современную оперу, как дело, где «вся космогония вступает в силу, а конечный результат выходит за пределы индивидуальных возможностей каждого из участников» [8].

Впрочем, у современного прочтения «Королевы индейцев» можно обнаружить и другие истоки. Ранними немецкими романтиками в начале XIX века также ставилась проблема создания синтетических произведений искусства (*Gesamtkunstwerk*), которые были

призваны образовывать «оазисы красоты», противостоящие узкому буржуазному практицизму и бездуховности. С этими представлениями был связан интерес к музыкальной драме как современной основе синтеза, способной заменить религиозный ритуал, господствовавший в эпоху средневековья. Тенденция видеть музыку, точнее воспринимать ее, как и раньше комплексно, пусть она и не называется «вслух», не наделяется «именем», проявляется и во второй половине XIX в., причем с ростом дисгармонии в динамических возможностях видимого и слышимого она уходит вглубь, будучи вынуждена проявляться в сложнейших формах взаимодействия, взаимовлияния искусств. Р. Вагнер мечтает о гипотетической «музыкальной драме», где царствовала бы гармония музыки, слова, жеста и действия в ее природной стихийности и дионисийской самобытности.

В колоссальном проекте Рихарда Вагнера по созданию оперной драмы было воплощено стремление возвратиться к первобытной синкретичности искусства, и, тем самым, преодолеть отчуждение – кстати, его работа «Произведение искусства будущего» посвящена предшественнику Маркса Л. Фейербаху; большое влияние на Вагнера оказал и А. Шопенгауэр. Вагнер рассматривал свое искусство как синтез и как способ выражения определенной философской концепции. Красной линией в его творчестве проходит стремление связать искусство с жизнью, черпая истоки его в народном мифологическом сознании. «Как человек до тех пор не освободится, пока не примет радостно узы, соединяющие его с Природой, так и искусство не станет свободным, пока у него не исчезнут причины стыдиться связи с жизнью» [1]. Вагнер обосновывает свой художественный идеал неразрывной связью с жизнью общества, его устройством. Будучи в швейцарской изгнании, он публикует ряд работ в основном о музыкальном драматическом искусстве. Восхищение античной культурой у Вагнера провоцируется современным ему состоянием европейского общества, пропитанного революционными настроениями. Буржуазия же, как доминирующая сила общества того периода, требует от искусства развлечения для скучающих гениев индустрии, убивающей все дионисийское в человеке. Театр представляет зрителю доминирующую тенденцию общественной жизни, но этот видимый расцвет есть пустоцвет гнилого общественного строя, пустого, бездушного и противоестественного.

Как иллюстрации к первобытному обществу синкретической культуры Вагнер рассматривал мифы и легенды. Именно в них находит проявление вечного, истинного и подлинно человеческого. Придавая мифу первостепенное значение, композитор видел в нем не только источник вдохновения, но и мечтал возродить полумифический союз «ремесленников Диониса» как оптимальную форму творчества - коллективного, спонтанного и вдохновенного. Дионисийская драма близка по своей эстетике оперному творчеству Вагнера. Каждая его опера - это участие в мистическом «делании». Ни партитура, ни сценарий не

должны копироваться на сцене, только в непосредственном взаимодействии аудитории и исполнителя происходит «делание» оперы. «Вагнер называет этот непосредственный процесс предприятием, которое не имеет никакого отношения к методам обычного театра. Он творит, а не воспроизводит» [10].

Вагнер предвкушал идеи Гессе и пытался воспитывать нового зрителя через прочтение открытых лекций и написание статей. В духе Шиллера он формирует новую аудиторию, открытую к созерцанию. «Чтобы побудить такую открытость, он вплетал актуальные для своего времени темы в сюжеты своих опер. Чтобы стимулировать аудиторию, он использовал модную философию популярных мыслителей, например, Людвиг Фейербаха. Он считал свою аудиторию не потребителями или клиентами, а «гостями» и тщательно выбирал «ценителей искусства» «Метафизические медитации» Вагнера проходили в специально построенном для этого здании театра в Байрейте. «Само путешествие, встречи с другими любителями музыки Вагнера, спартанские условия проживания в местной гостинице работали на арт-предприятие и еще больше подогревали ожидания зрителей. Искусство должно было стать целостным, тотальным опытом... Созерцание Шопенгауэра было обеспечено закрытыми дверями, полумраком в зале и оркестром, спрятанным в оркестровой яме под сценой, чтобы контакт между артистами и аудиторией был прямым и непосредственным...» Сююминутность и неповторимость спектакля выражали сущность истинного искусства, которое выступает в оппозиции к массовым карнавальным постановкам развлекательного характера. Это нагромождение видов искусств напоминает «картинную галерею... где читают вслух роман Гёте посреди статуй, а на заднем плане музыканты играют симфонию Бетховена... Работа искусства, по словам Вагнера, состоит в том, чтобы поместить аудиторию «в центр самой работы», чтобы она уже не могла воспринимать искусство бесстрастно, как результат технического мастерства... Оно должно объединять содержание и форму...» [10].

Итак, Вагнер значительно обогатил музыкальную драму, приблизив ее к зрителю массовостью и грандиозностью действия, музыкой, полной всплесков и страстности истинного чувства. Зритель у Вагнера не только созерцает, но и творит. Дух музыки, породивший драму, трагедию, дал ей не только эмоциональный заряд, но и динамику действия. Реализацию столь же амбициозного проекта мы наблюдаем и в современном театре, когда теряются границы «зритель-сцена», когда у оперы нет единственного автора, а есть здесь и сейчас не только копродукция разных театров, но и соавторство зрителя и режиссера. Зрителю бросается вызов, на который необходимо дать достойный ответ. Способность дать такой ответ, на наш взгляд, является важным критерием, характеризующим вероятность «постиндустриальной трансформации» в данном социуме. [3]

Обратившаяся к мифологии музыка Вагнера заставила не только по-новому подойти к осмыслению мифа, но и осознать его изначальную близость всему человечеству. Вагнер, обратившись к глубинам человеческой души, сумел создать *гармоничный синтез мифа и музыки*. Вячеслав Иванов, русский поэт-символист, уже в начале XX века разглядел в этом возрожденном союзе музыки и мифа зачатки новой культуры. Хор Вагнера слит с сокровенным действием, как и в древности, толпа должна плясать и петь, ритмически двигаться и славить бога словом. Вместе с тем, самому Вагнеру, по мнению Иванова, не удалось добиться воплощения «живого Дионисийского тела мистерии». Зачинатель нового дионисийского творчества не смог совладать с аполлоновым началом «потому что его хор был лишь первозданным хаосом и не мог действительно противопоставить самоутверждению героев-личностей свое еще темное и только страдательное самоутверждение». В. Иванову не была чужда и идея поиска в мифологическом сознании прошлого «подлинного» символизма и «органической» культуры, находящейся в оппозиции к буржуазной действительности. По Иванову, задача истинного искусства состоит в отказе от «индивидуального», интимного в искусстве, *в создании народного, синтетического искусства*. Именно в таком «синкретическом действе» А.Н. Веселовский, его союзник, усматривал упоминавшуюся нами выше колыбель искусств, впоследствии разделившихся: драмы, лирики, эпоса, оркестрики и музыки. Современный им обоим синтез, надуманный рационалистически, осуществлялся в этой колыбели естественно и вольно [4].

Заключение

Итак, даже в эпоху разделенного, «частичного» человека, в период господства дифференцированных академических жанров, интегративная тенденция, как непосредственное выражение родовой, универсальной человеческой сущности в художественном творчестве остается очевидной и значимой. Семиопера Г. Перселла и «музыкальная драма» Р. Вагнера являются ярким тому подтверждением. В художественном же пространстве XXI века мы наблюдаем начало диалектического возвращения к общим корням художественной культуры, становление «неосинкретизма», происходящее, насколько мы можем судить, параллельно с постепенной интеграцией самого человека. И развитие синтетического оперного искусства современности – возрождение семиоперы в том числе – дает богатый материал для суждения об этом процессе.

Список литературы

1. Вагнер Р. Произведение искусства будущего [Электронный ресурс]. – Режим доступа: berloga50.static.corbina.ru (дата обращения: 21.12.2013)

2. Внутских А.Ю. Гудошникова О.Ю. Универсализация человеческой сущности и развитие культурного синкретизма // Науковий вісник Чернівецького університету. 2013. Випуск 646-647. Філософія. Чернівецький університет. С. 3-8.
3. Гудошникова О.Ю. Становление человеческой универсальности в контексте современного синкретического искусства // Вестник ПНИПУ. Серия: Культура. История. Философия. Право – Пермь 2012, Выпуск №6 (42) С. 56-64.
4. Иванов В. Вагнер и Дионисово действо // Собрание сочинений в 4 томах. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. Т. 2. С. 84.
5. Корсаков С.Н. Об универсальности и уникальности человека // Вопросы философии. 2012. № 3. С. 170.
6. Маркс К. Тезисы о Фейербахе // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 42. С. 262.
7. Орлов В.В., Васильева Т.С. Социальная философия. Пермь: Изд-во Перм ун-та, 2011. С. 291-294.
8. Пакните М. Где их бог: в пермской опере вернули к жизни «Королеву индейцев» Генри Перселла [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazine-fish.ru/gde-ih-bog/> (дата обращения: 21.12.2013)
9. Питер Селларс: соприкасаясь с правдой, попадаешь в опасную зону. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.kommersant.ru/doc/2280709 (дата обращения 23.12.2013)
10. Пьер Гуле де Монто. Арт-фирма. Эстетический менеджмент и метафизический маркетинг. Companion Group, 2010. С. 144-146

Рецензенты:

Береснева Н.И., д.филос.н., декан Философско-социологического факультета, профессор кафедры философии ФГБОУ ВПО «Пермский государственный национальный исследовательский университет», г.Пермь.

Внутских А.Ю., д.филос.н., профессор кафедры философии ФГБОУ ВПО «Пермский государственный национальный исследовательский университет», г.Пермь.