

Синцова С.В.

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРЕДВИДЕНИЕ
НОВЫХ ИСКУССТВ**

**Москва
Издательство Нобель Пресс**

УДК 101
ББК 87
С38

Р е ц е н з е н т ы:

Доктор философских наук, профессор В.И. Курашов
Кандидат философских наук, доцент Т.Ю. Гордеева

С38 **Синцова С.В.**
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРЕДВИДЕНИЕ НОВЫХ ИСКУССТВ / Синцова С.В. – М.: Lennex Corp, — Подготовка макета:
Издательство Нобель Пресс, 2013. – 200 с.

ISBN 978-5-458-69428-5

Цель исследования – выявить наиболее характерные закономерности предвидения искусством собственных возможностей к обновлению, используя для этого данные словесного творчества.

В ходе изучения данной проблемы была определена специфика художественного предвидения в отличие от научного прогнозирования; выявлены основные способы художественной рефлексии потенциальных новообразований искусства в жанрах словесного творчества; было прослежено, как такая рефлексия связана с основными этапами становления новообразований искусства; каков генезис и преемственность "проектов" будущих искусств. Становление "мерцающей ризомы" новообразований искусства рассматривалось как чрезвычайно динамичный, случайный, хаосоподобный процесс формирования связей между тремя составляющими нового искусства ("внутренняя форма – технэ – внешняя форма"). Их динамическое единство получило в работе обозначение "ядерного образования" возникающего искусства.

ISBN 978-5-458-69428-5

© Издательство Нобель Пресс, 2013
© Синцова С.В., 2013

ВВЕДЕНИЕ

Для эстетической науки как философии искусства проблема перспектив художественно-морфологического развития обретает свою остроту в связи со спецификой современной ситуации, когда рушатся границы самого искусства, так что наука, техника, философия и искусство меняются местами и становится невозможным идентифицировать явление культуры, четко обозначить область его функционирования, отнести к определенному культурно-смысловому единству. Кризис идентичности нередко воспринимается как свидетельство вырождения и энтропии искусства, разрушения его как особой сферы духовно-творческой активности человека.

Понять суть происходящих в культуре процессов и дать им верную оценку возможно только с позиции целостного осмысления феномена искусства в перспективе развития его собственных возможностей. Одной из важнейших составляющих такого "горизонта" возможностей является жанровое, родовое, видовое разнообразие. Для теории и практики современного искусства важно установить целостную картину будущего искусства, наметить пределы развития системы искусств, исходя из перспектив ее собственных возможностей и имманентных закономерностей. Выявление потенциала морфологических образований искусства поможет понять и оценить те художественные эксперименты, которые в изобилии представлены современной практикой художественно-творческой деятельности.

Попытки ученых разобраться в сути таких экспериментов обусловили интерес к научному прогнозированию искусства. Поэтому проблема прогнозирования искусства, выявление его потенциала как особой области духовно-творческой активности человека, определение горизонтов возможного развития приобрела в последние десятилетия особую значимость и выделилась в самостоятельную отрасль социального прогнозирования.

Однако творцами экспериментальных видов искусства (например, светомузыки) неоднократно было отмечено, что появление новых, подчас еще не установившихся и не определившихся в своих границах видов художественной деятельности, было предсказано художественной литературой часто задолго до их рождения и самоопределения. Многочисленные примеры таких прогнозов в отношении светомузыкального искусства приводятся в книгах и статьях Б.М. Галеева¹.

Прогностическая функция искусства, хотя и была подмечена еще в античности (покровитель искусства бог Аполлон обладает также и даром провидения) и на протяжении многовековой истории искусства неоднократно

¹ Проблема, рассматриваемая в данной книге, была предложена Б.М. Галеевым, руководившим моей кандидатской диссертацией. Ее материалы легли в основу этой монографии, а четвертый раздел вошел в отчеты НИИ «Прометей».

определялась как главная цель искусства, правда, нередко на религиозно-мистической почве, но предметом отдельного и самостоятельного рассмотрения стала совсем недавно.

Одной из причин повышения интереса к предвидениям искусства стал бурный поток научно-фантастической продукции, которую необходимо было оценить с точки зрения как самого искусства – как художественное явление, – так и с позиций социологии и эстетики – конкретного содержания составляющих ее предсказаний. Многие исследователи, изучавшие феномен научной фантастики (НФ), сталкивались с проблемой, как идентифицировать это явление, к какой области культуры – к науке или искусству – его отнести. Чаще других высказывались предположения о синтезе научного и художественного способов мышления, не получившие, однако, убедительного доказательства.

Несмотря на неопределенность статуса прогнозов в НФ, реальная практика футурологических изысканий использовала в своих исследованиях предвидения писателей-фантастов наравне и наряду с объективными данными, полученными наукой. И это не случайно, поскольку яркость, эмоциональность и детализированные в подробностях образные картины будущего делают особенно убедительными картины будущего, нарисованные в произведениях НФ. С другой стороны, возникает вопрос, правомочно ли в научных исследованиях, одним из основных требований к которым являются строгость выводов и доказательность, применять "данные", полученные с помощью воображения художника и основанные на вымысле? В то же время реальная практика подтверждает достоверность части фантастических предвидений. Необходимо выяснить, насколько достоверны прогнозы, сделанные писателями-фантастами в своих произведениях и можно ли опираться и ориентироваться на эти предвидения в художественной практике искусства, в эстетических изысканиях.

Известный теоретик в области научного прогнозирования искусства Ю.Г. Нигматуллина, рассматривая два аспекта прогнозирования в области художественного творчества (прогностическую функцию искусства и прогноз развития самого искусства), подчеркивает актуальность их соединения: "Найти общее основание связи этих двух аспектов – одна из труднейших задач прогнозирования" [145; 67].

Исходя из вышеизложенного, основной предмет исследования данной книги можно определить следующим образом: попытаемся выяснить, какова *собственно художественная специфика предвидений, осуществляемых средствами словесного творчества* в отношении новообразований искусства. В этой связи поставим также вопрос и о *способах художественной рефлексии едва нарождающихся феноменов будущего искусства*.

Другими словами, постараемся выяснить, как искусство способно генерировать в собственных "недрах" свое же морфологическое

разнообразии; когда эти "зародыши" новых образов и форм начинают осознаваться как предпосылки именно будущего искусства; какие факторы влияют на оформление таких потенций в самостоятельный жанр или даже вид искусства; как искусство осуществляет преемственность таких прогнозов, сохраняя их до той поры, пока не созреют подходящие условия для реализации прогнозируемого; почему в этой "цепочке" наследования НФ получает особый статус и закономерное развитие, а также были ли у нее предшественники (аналоги) в культуре.

Весь этот круг вопросов рассматривается на материале только словесного творчества (научная фантастика, сказка, утопия, философский роман, романтическая повесть и др.). Причин тому две. Первая – достаточная специфичность самопрогнозирования в пределах каждого вида искусства (музыки, живописи, скульптуры, архитектуры и т.п.). Выявление специфичности каждого из них потребует разработки специальных методик и безмерно расширит рамки исследования. Вторая – специфичность словесного творчества как наиболее синестетичного материала среди других, используемых художниками, что позволяет слову наиболее полно удерживать и формировать морфологические связи искусства.

Ограничение словесным творчеством не исключает дальнейшей возможности применения найденных закономерностей к другим искусствам (в том числе и с целью перепроверки концепции, ее уточнения). Такое расширение изучаемых явлений в аспекте самопредвидения позволяет их соотнести в дальнейшем с такой глобальной проблемой эстетики, как ***самодвижение искусства, избыточное генерирование им самим потенций (возможностей) к самоосуществлению.***

Весь этот круг вопросов соотносится с проблемой генезиса видов искусства, а еще шире – с проблемой закономерностей самодвижения искусства.

Чтобы обеспечить достоверность и убедительность полученных наблюдений и результатов, понадобился довольно тщательный отбор материала для исследования. Им стали произведения словесного творчества, в которых в той или иной форме обнаруживались специфические образные аналогии различным искусствам: как уже возникшим, так и формирующимся по сей день. Выявлялись такие аналогии на основе своеобразного использования метода прогнозной ретроспекции: проецирования современного состояния «морфологии» искусств на произведения словесного творчества разных эпох, региональных литератур, жанров. Преимущественное внимание уделялось в этой связи фантастическим жанрам (в том числе НФ). Но в словесном творчестве были рассмотрены и его специфические "предшественники" в отношении предвидения возможных искусств: сказка, утопия, романтическая фантазия, романтическая повесть, рассказ. Единичны примеры философской прозы, в частности, философского романа.

Поскольку предвидения, связанные с морфологическими новообразованиями искусства, встречались весьма хаотично, случайно, пришлось без выработки какой-либо "системы" прорабатывать достаточно обширный и пестрый по составу массив литературы.

Основное внимание было уделено тематическим сборникам, непосредственно посвященным искусству будущего: это "Музы в век звездолетов" (М., 1969), "Интегральное скерцо" (М., 1990), а также подборка произведений на эту тему в сборнике "Научная фантастика" издательства "Знание" (М., 1985). Косвенным образом интересующая нас тема была представлена в сборнике "Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX в." (Л., 1989).

Другим ориентиром стали "Библиотека современной фантастики" издательства "Молодая гвардия", "Библиотека приключений и научной фантастики" издательства "Детская литература", "Библиотека фантастики" издательства "Правда", "Библиотека русской фантастики" издательства "Сов. Россия", "Зарубежная фантастика" издательства "Мир", ежегодные сборники "Фантастика", выпускаемые с 1962 г. издательством "Молодая гвардия", альманахи (с 1972 г. сборники) научной фантастики – "НФ" – издательства "Знание"; сборник "Искатель", выходящий как приложение к журналу "Вокруг света" (с 1961 г., издательство "Молодая гвардия").

Важным источником выявления авторов и произведений, в которых находит отражение интересующая нас тема, стали библиографические указатели НФ. В первую очередь следует отметить фундаментальную работу А.Н. Осипова "Библиография фантастики" (М., 1990), а также справочники "Мир глазами фантаста" (М., 1986), "Библиография фантастики" (М., 1996), "Русская фантастика XX века в именах и лицах" (М., 1998), исследование Е. Харитоновой "Фантастоведение: кто есть кто", напечатанное в журнале "Библиография" в 1998 – 1999 гг. Большой информативностью обладают библиографические указатели "Фантастика в дореволюционной русской литературе" (напечатанный в сб. "Поиск – 83". – Свердловск, 1983) и "Советская довоенная фантастика" ("Поиск – 86". – Свердловск, 1986), составленные В.И. Бугровым и И.Г. Халымбаджа.

В поисках аналогов тех открытий и сфер интересов, занимающих фантастов, пришлось обратиться к предшествующей традиции искусства. Пра-образы многих видов искусства были найдены в сказках (в основном рассматривались сказки европейских народов), в утопиях и антиутопиях, изученных на основе составленного В. Святловским "Каталога утопий". – М., 1923, а также сборников "Русская литературная утопия" (М., 1986), "Утопический роман XVI-XVII веков" (М., 1971), "Вечер в 2217 году"/сост. В.П. Шестаков (М., 1990), "Вечное солнце. Русская социальная утопия и научная фантастика. Вторая половина XIX – начало XX века" (М., 1979). Ценными источниками информации для отбора произведений по интересующей нас тематике явились следующие издания: Баталов Э.Я. «В

мире утопии» (М., 1989), сборник "Жизнь и техника будущего (социальные и научно-технические утопии)" (М., 1928), а также книга "Утопия и утопическое мышление" (М., 1991).

Особый "взрыв" потенциальных прогнозов новых искусств наблюдался в русской романтической литературе. Отсюда множество примеров, обнаруженных как в творчестве самих русских романтиков (В.Ф. Одоевского, Ант. Погорельского, А.Ф. Вельтмана, О. Сомова, К. Аксакова, И. Киреевского и др.), так и в произведениях тех писателей, чье творчество выходит за рамки романтизма как художественного метода, но сохраняет сильные романтические тенденции (Н.В. Гоголь, мистические повести И.С. Тургенева). Кроме произведений указанных авторов, были использованы сборники "Сильфида: фантастические повести русских романтиков" (М., 1988), "Русская фантастическая повесть эпохи романтизма" (М., 1987). "Взгляд сквозь столетия. Русская фантастика XVIII и первой половины XIX века" (М., 1977), "Русская и советская фантастика" (М., 1989). Как один из важнейших источников необходимо отметить небольшую по объему, но очень емкую и предельно насыщенную конкретным материалом работу В.А. Ревича "Не быть, но и не выдумка. Фантастика в русской дореволюционной литературе" (М., 1979).

Это разнообразие жанров и форм литературного и фольклорного творчества позволяло делать выводы о специфике художественного предвидения новых искусств посредством художественного слова – одного из самых "синестетичных материалов", используемых искусством. Звучащее слово позволяло писателям воплощать свои фантазии об искусствах, связанных со слуховым восприятием. Движение словесных смыслов и контекстов могло ассоциироваться с динамичными структурами будущих искусств. Словом мог быть создан образ новых, не существующих пока материалов, способов их "одухотворения" художником. Таким образом, множество граней словесного творчества позволило в достаточном разнообразии определить аспекты предвидения всего богатства возможной морфологии искусства. И, наконец, у слова есть еще одно важное качество. С его помощью легче осуществлять рефлексию возникающих тенденций в искусстве.

* * *

Исходным теоретическим понятием исследования явилась "морфология искусства", разработанная эстетикой в системно-структурном, генетическом, отчасти в социокультурном и семиотическом аспектах (Б.М. Галеев, М.С. Каган, С.Т. Махлина, В.П. Михалев, В.В. Харитонов).

В процессе исследования обнаружилось, что системно-структурный подход к явлению "морфологических" связей искусства не способен в достаточной степени адекватно описывать те типы связей, что предвидятся словесным творчеством в отношении новообразований. В художественном предвидении доминирует единичность, случайность образования связей. В

них явно выражены хаосогенность, спонтанность, принципиальная бесструктурность. Все это потребовало введения такого термина, как "ризома", способного, как представляется, наиболее адекватно описывать указанный тип связей. Термин введен в эстетику Ж. Делезом и Ф. Гваттари. На основе дальнейших изысканий была предложена его модификация в отношении новообразований искусства, их художественного предвидения - "мерцающая ризома".

На его основе проводилось в дальнейшем изучение генезиса новообразований искусства средствами словесного творчества. С этой целью были использованы весьма разработанные и широко применяемые в эстетике понятия: "внутренняя форма", "технэ", "внешняя форма". Они восходят к работам Гегеля, Гумбольдта, Канта, Шпета, Потебни и др. В их эстетической трактовке мы во многом опирались на статью Л.А. Закса "Концепция духовно-органической формы в творчестве О.Э. Мандельштама: "Восьмистишия" и "Разговор о Данте", опубликованную в научном альманахе "Екатеринбургский гуманитарий" [78]. Становление "мерцающей ризомы" новообразований искусства рассматривалось как чрезвычайно динамичный, случайный, хаосоподобный процесс формирования связей между вышеуказанными тремя составляющими нового искусства ("внутренняя форма – технэ – внешняя форма"). Их динамическое единство получило в работе обозначение "ядерного образования" возникающего искусства.

Генетический подход к становлению морфологических новообразований опирался на идею саморазвития искусства. Эта концепция как принципиальный подход к изучению искусства наиболее отчетливо выражена в работе Ю. Борева [30]. Также последовательное развитие она получила в философских и эстетических работах по проблемам самодвижения (Аристотель, Спиноза, Гегель, В.С. Библиер, Ф.Ф. Вяккерев, В.А. Кайдалов, Е.В. Синцов, Е.Ф. Солонов).

В подходе к самодвижению искусства, судьбе его "ядерных" новообразований был применен метод, продиктованный самим предметом исследования. Поскольку формирование новых искусств осуществлялось спонтанно, хаосоподобно, по вероятностному принципу, была сделана попытка отчасти моделировать "метод ризомы" и в научном подходе к становлению новообразований. В работе не отслеживались все бесчисленные "модификации" словесных прогнозов, а намечались лишь наиболее существенные, с нашей точки зрения, аспекты, связанные с образованием "мерцающей ризомы". В результате была сделана попытка сформировать некое "пространство" того достаточно пестрого круга проблем, что возникали в связи с исследуемым феноменом.

Но наряду с таким "ризомным принципом" использовался и традиционный метод установления связей преемственности, обусловленности. Он позволял делать научно обоснованные выводы и

связывать наблюдения в некое концептуальное единство.

Еще одна парадигма понятий была связана с теорией словесного творчества. Сам термин заимствован из работ М. Бахтина, но слову в аспекте предпринимаемого исследования была дана эстетическая трактовка как материалу, способному передавать все нюансы диалектики перехода внутренних форм во внешнюю и фиксировать образы "технэ".

Кроме того, слово рассматривалось как особый материал, способный воплощать синестетические соощущения, передавая тем самым всю систему возможных морфологических связей искусства (а также иных типов связей).

Обе предполагаемых трактовки слова восходят к его интерпретации как особо пластичного, динамичного материала, обладающего в этой связи сильным меональным фоном, о чем писали П. Флоренский и А.Ф. Лосев. Подобный фон создает предпосылки для интенсивного проявления в словесном творчестве духовно-мыслительной активности художника, особенно ее потенциальных, нереализованных возможностей. Но слово позволяет также и частично рефлексировать эти возможности, что было необычно важным для самоосознания искусством источников самоосуществления.

Все перечисленные выше аспекты, связанные со словесным творчеством, были "сфокусированы" на проблеме жанров, где происходит частичная саморефлексия искусством внутренних нереализованных возможностей. В первую очередь, это НФ, фантастическая литература (особенно эпохи романтизма), сказка, утопия (во всех разновидностях).

Поскольку эти жанровые образования пограничны и тяготеют к сращению с другими формами духовно-творческой деятельности, возникла необходимость в уточнении некоторых из этих связей. В первую очередь, связей художественного и научного, поскольку именно они считаются многими исследователями основой, порождающей вышеперечисленные пограничные жанры (особенно НФ). Отсюда элементы культурологического подхода к проблемам, основой которого стало понятие "диамонолога" (В.С. Библер) научного и художественного в процессах мышления писателя. Научный фактор рассматривался в этом смысле как один из наиболее заметных каналов влияния культуры на становление "мерцающей ризомы" новых искусств. Для анализа их влияний были привлечены работы М. Хайдеггера, Х. Ортеги-и-Гассета, разрабатывавших проблемы техники и технологий в культуре.

Часть 1. ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРЕДВИДЕНИЯ НОВЫХ ИСКУССТВ

Глава 1. ВИДОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ ИСКУССТВА КАК ПРЕДМЕТ НАУЧНОГО ПРОГНОЗИРОВАНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРЕДВИДЕНИЯ

История вопроса

Морфология искусства – видовая, жанрово-родовая и т. п. – не раз становилась объектом изучения, о чем свидетельствуют, к примеру, фундаментальное исследование М.С. Кагана "Морфология искусства" (Л., 1972), а также монография Б.М. Галеева "Человек, искусство, техника" (Казань, 1987), обобщающая опыт экспериментальной эстетики неклассического искусства. Главной целью проводившихся в этих работах изысканий было предложить такую классификацию, которая бы не только систематизировала и упорядочивала все видовое многообразие, но и представляла искусство как целостное образование, что позволило бы не только описывать и объяснять эмпирические данные, но и предвидеть еще не существующие явления и процессы в сфере художественного творчества.

Таким прогностическим потенциалом обладает системный подход, примененный Б.М. Галеевым к классификации искусства [52]. Преимущество подобного подхода в том, что любое явление (в отличие от простого разделения по тем или иным признакам, не всегда самым существенным) рассматривается в системе сложных взаимосвязей, что позволяет, во-первых, установить, на основании найденной закономерности, отсутствующие элементы системы, во-вторых, предвидеть динамику ее развития во времени, появление в ней новых элементов. Б.М. Галеев предлагает такую системную модель видов искусства, где в качестве исходных признаков автор выбирает "способ восприятия" и "тип образности", что адекватно родовой сущности искусства как формы конкретно-чувственного, образного отражения действительности. Синестетические (межчувственные) связи в системе позволяют прогнозировать появление новых, еще не существующих видов искусства. Однако проблема собственно видового прогнозирования и предвидения новых форм искусства автором не рассматривались. Прогностический аспект концепции Б.М. Галеева является следствием его основных положений и служит одним из способов верификации предложенной им модели.

Косвенно проблема предвидения новых видов художественного творчества как часть общей проблемы научного прогнозирования искусства нашла отражение в работах Д.С. Лихачева [110], Ю.Г. Нигматуллиной [143,