Концептуальная исследовательская статья / Conceptual research article

Синтез искусств как историко-культурный и эстетический феномен

М. Д. Попкова
Севастопольская детская художественная школа. Севастополь, Россия

АННОТАЦИЯ В статье рассматривается синтез искусств в свете становления и функционирования неклассической культурной парадигмы. Вскрываются его мистериальные корни в традиционной культуре, а также прослеживается связь идеи синтеза в модернизме с кризисом просвещения и позитивизма с одной стороны и религиозного сознания с другой. Синтез как поиск «большого стиля» в культуре, утратившей стилевое единство, связан с категорией мифа и имеет целью прорыв к тотальности бытия. Антропологическое измерение феномена синтеза в неклассической культуре связано с потребностью в преодолении «частичности» человека как субъекта познания, а также проблемы атомизации индивидов в обществе. На основе компаративистского анализа неклассических художественных практик и философских установок проанализирована логика движения романтизма, неоромантизма, символизма, стиля модерн и авангарда через мифологизаторство и миростроение к новому тотальному синтезу. Указанные направления проанализированы с точки зрения синтетизма формы и общности метафизических, антропологических и эстетических установок. Обнаружена общая темпоральная составляющая в культуре модернизма, объединяющая разные его течения и выступающая основой синтеза как на содержательном, так и на формальном уровне.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА синтез искусств, мистериальность, темпоральность, стилевое единство, нонклассика, метафизика искусства, художественные практики модернизма

ССЫЛКА ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ Попкова, М. Д. (2025). Синтез искусств как историко-культурный и эстетический феномен. *Образовательная политика*, 20(1), 21–34.

© Попкова М. Д., 2025
Контент доступен под лицензией
Creative Commons Attribution 4 License.
The content is available under
a Creative Commons Attribution 4 License.

Поступила: 30.01.2025
Принята: 08.02.2025
Дата публикации: 31.05.2025



Марина Дмитриевна ПОПКОВА

к. филос. н., преподаватель, Севастопольская детская художественная школа
(299011, РФ, Севастополь, ул. Ленина, 47),
https://orcid.org/ 0009-0007-5113-0816,
e-mail: marinadmp@mail.ru

Введение

Синтез искусств есть первичная модель художественности, восходящая к архаическим культовым практикам. Но история искусства — это еще и история преодоления первоначального синкретизма и синтетизма, история дифференциации и специализации различных видов деятельности, в том числе художественной.

В этой связи нам, людям неклассической эпохи, особенно важным кажется понять настойчивую тягу к синтетизму, которая обнаруживается в новейшее время, в искусстве и в философии нонклассики (Бычков, 2003) и обретает новую актуальность как в различных областях гуманитарного знания, так и в социальных и художественных практиках.

Почему идея синтеза искусств оказывается столь востребованной именно в эпоху нонклассики? Насколько продуктивна эта концепция на эстетическом уровне? Каков ее онтологический, антропологический и эстетический потенциал?

Проблема синтеза искусств активно разрабатывается как на теоретическом, так и на прикладном уровне уже более двух веков (Устюгова, 2021). Серьезную постановку этой проблемы традиционно связывают с эпохой романтизма и немецким идеализмом, прежде всего с работами Ф. Шеллинга. Теоретические работы Р. Вагнера с его концепцией Gesamtkunstwerk[1] и — в гораздо большей степени — реализация его теории музыкальной драмы стали одним из мощных толчков для актуализации идеи синтеза и вдохновили целые поколения художников и философов. Gesamtkunstwerk Р. Вагнера и Г. Земпера находит свое продолжение в идее теургии как «цельного творчества» и в концепции Всеединства у Владимира Соловьева и символистов. Одновременно эстетика Ш. Бодлера стала теоретической основой синтетического видения в символизме (Крючкова, 1994). Панэстетизм декаданса, модерна и символизма оказывается основой синтетической модели художественности. Уильям Моррис и Джон Рёскин (2021) в своем движении «Искусства и ремесла» заложили основу стиля модерн, объединившего пространственные искусства и жизнь. Важнейшей фигурой в разработке теории универсального синтеза оказывается В. Кандинский. Заметим, что почти все теоретики художественного синтеза осуществляли его (и даже шире, синтез всех видов духовной деятельности) в своем творчестве. В концепте «тотального искусства» нео- и поставангард по-своему прорабатывают и реализуют идею синтеза искусств. Важно подчеркнуть, что ее так или иначе разрабатывают философия жизни, феноменология, психоанализ, герменевтика и другие неклассические философско-методологические системы.

Почему же именно в неклассической культуре актуализируется проблема синтеза? Очевидно, в силу востребованности цельного духовного опыта, утраченного в нонклассике.

Синтез в историко-культурном аспекте

Каждый большой стиль, называемый стилем эпохи (будь то Древний Египет, классическая Греция, средневековая готика), строился на синтезе искусств. Происходит это, очевидно, постольку, поскольку в пределе искусство стремится к мистериальности, и прорыв к тотальности бытия вдохновляет художников в качестве некой сверхзадачи. Характерно, что исторически, начиная с первобытности, синтез складывается на основе культа, с переходом к цивилизации аккумулируясь вокруг храмового действа.

Далее, при развитии станкового искусства в эпоху Ренессанса, начинается постепенный распад большого стилевого единства, важнейшую роль начинает играть индивидуальный подход художника (картины Джотто и Боттичелли мы никогда не спутаем).

Однако уже следующая эпоха вновь демонстрирует настойчивую тягу к синтезу.

1 Гезамткунстверк (нем. Gesamtkunstwerk) — объединенное, совокупное, универсальное произведение искусства, <…> стремление к универсальной синтетической форме, способной объединить в себе все виды искусства — музыку, поэзию, танец, живопись, скульптуру и архитектуру. (Кантор, А. М. (Ред.). (1997). *Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь.* Эллис Лак).

Стиль барокко будет связан не только с развитием архитектуры (и складывающимся вокруг нее единством всех пространственных искусств, а также музыки), но и с расцветом ансамблевого мышления в градостроительстве и ландшафтной архитектуре. Если говорить о барочном синтезе, то это, прежде всего, большой церковный заказ, сформировавшийся на волне контрреформации. Но барокко — это и крик в небеса, тоска по Богу, как у Джорджа Герберта в «Молитве безответной». Барочный синтез больше не имеет того сакрального измерения глубокой и цельной веры, которая порождала средневековую романику и готику, зачастую уходя в бутафорию и внешние эффекты. Поэтому, очевидно, стиль барокко не формирует канона, поэтому же столь различны национальные варианты барокко и идеостили художников этой эпохи. И весьма характерно, что в тот же период, в XVII–XVIII вв., рядом с барокко, параллельно и в пику ему распространяется классицизм, также претендующий на роль большого стиля — и, более того, даже формирующий по заказу власти нормативную эстетику, некий вторичный псевдоканон. То есть мы наблюдаем небывалое явление: одновременное существование двух больших стилей эпохи, спорящих между собой и, каждый по-своему, отвечающих на запрос времени. В контексте нашей темы важно, что это запрос в том числе на синтез, на то большое единство всех художественных практик, основанных на единстве мировоззрения, которое знали прежние великие эпохи и которое Новое время стремится возродить.

ИМЕННО В НЕКЛАССИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ АКТУАЛИЗИРУЕТСЯ ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА <...> В СИЛУ ВОСТРЕБОВАННОСТИ ЦЕЛЬНОГО ДУХОВНОГО ОПЫТА, УТРАЧЕННОГО В НОНКЛАССИКЕ

Отсутствие большой метафизической идеи (в пределе всегда религиозной) не дает сформироваться глубокому органическому синтезу, рождающему большой стиль. Это может быть понято от противного, если мы посмотрим на секулярные аналоги церковного искусства или сравним пространство храма и пространство музея.

В работе «Храмовое действо как синтез искусств» П. Флоренский подчеркивает, что икона в музее мертва, так же как скульптуры Парфенона, перенесенные в Лондон (Флоренский, 1996, с. 204–205). И здесь важно, что наблюдения и выводы автора имеют общеисторический и общеэстетический, а не узкоконфессиональный смысл.

Не случайно созвучной его идеям оказывается мысль П. П. Муратова, высказанная им в книге «Образы Италии», и его радикальный вывод из размышлений об Античности: «Для этого искусства музей всегда будет тюрьмой или кладбищем»; «Гений места в Лондоне явно чужд гению мест, где увидели впервые свет мраморы Парфенона и Деметра Книдская. <...> Для античной скульптуры музей еще более гибелен, чем картинная галерея для живописи Возрождения. <...> Скульптура нуждается в свете и тени, в пространствах неба и тональном контрасте зелени...» (Муратов, 2022, с. 368–370). И действительно, античная скульптура стояла когда-то в священных рощах героонах, на площадях и улицах, под небом и солнцем юга, выступая для греков и римлян одновременно и живым идеалом, и предметом поклонения.

Подобным же образом Флоренский (1996, с. 208), анализируя «целостный организм храмового действа как синтеза искусств» как цельный эстетический феномен, рассматривает особое освещение храма, где неровный живой свет лампад, самый воздух, наполненный дымом кадил, только и позволяет увидеть образ. Освещенные «волнующимся пламенем» лампады или свечи, оживают и яркий колорит икон, и тяжеловесное золото декора. Цвет, свет, воздух, храмовое пение, торжественность одеяний и даже ритм движений священников — все рождает единую симфонию смыслов и цельное впечатление. «Стиль как единство

всех средств выражения» (Там же, с. 212) обретает свою полноту в синтетическом пространстве храма. Глубина этого стилевого единства в храмовом действии действительно поражает, когда мы вдумываемся, как, например, иконографические знаки тетраморфа (символы четырех евангелистов), изображенные и на парусах под куполом храма, и на иконах, и на окладах Евангелия, прямо откликаются в словах богослужения: «К тетраморфу евангелистов в Православной церкви относят заключительные слова тайной евхаристической молитвы священника на литургии…: “поюще (орел), вопиюще (вол), взывающе (лев) и глаголюще (человек)”»[2]. Мы снова и снова убеждаемся, что органический синтез, но не механическое соединение составляет суть этого мистериального храмового единства.

Вслед за Флоренским, оценивая стилевые «поновления» в отечественной традиции, заслонившие собою древность буквально (старые иконы византийского стиля в эпоху Просвещения записывались новым письмом «в итальянском вкусе», то есть в духе классицизма), — мы не можем не видеть в этом утрату, поскольку и росписи, и архитектурные изыски обнаруживают, что именно сакральная основа храмового синтеза в итоге оказалась под вопросом. Заботясь о создании «нового стиля взамен “варварского” и “грубого” византийского», культура утратила собственно чувство стиля, утратила цельность (Успенский, 2001, с. 370). Характерно, что даже такой противник христианского искусства, как Р. Вагнер, осознает этот процесс секуляризации храмового искусства как деградацию: «… церковь <…> не преминула разукрасить себя чуждыми перьями язычества и таким образом, публично выставила себя лживой и лицемерной…» (Вагнер, 1978, с. 116).

Новоевропейское искусство (и культура в целом) планомерно расстается со своим мистериальным прошлым на протяжении четырех веков. Храмовое действие, синтезировавшее духовный опыт европейского человечества и сформировавшее некогда европейскую художественную традицию, подвергается постепенному разрушению. Реформация и пришедшая вслед за ней эпоха рационализма и его детища — материализма — вычищали мистическое измерение из духовной жизни, а вместе с ним символизм и спиритуализм из сферы эстетического. Язык искусства очень наглядно это демонстрирует. «О византийских художествах <…> стыдились вспоминать», — читаем в «Исследовании о русском иконописании» А. И. Сахарова, опубликованном в середине XIX в. и посвященном художественным явлениям русского Просвещения, которые, заметим, в изобразительном искусстве оставались актуальными вплоть до конца XIX в. (Успенский, 2001, с. 364).

Эпоха Просвещения окончательно переводит бытие человека в горизонтальное измерение. «Стоит только вспомнить, что все это вольнодумство и просветительство не может похвалиться ни малейшими поэтическими достижениями», — пишет об этом Ф. Шеллинг (2020, с. 111). Недостаточность секулярной мировоззренческой модели очень остро почувствовали именно романтики. Шеллинг называет свое время «век душевной мелочности и духовного уродства» (Там же, с. 137). С этой мелочностью и начнут борьбу «рыцари духа» эпохи романтизма.

И именно в этот момент со всей силой зазвучала тема синтеза. Комментируя культурную ситуацию романтизма, Н. Я. Берковский в книге «Романтизм в Германии» пишет: «…все кипело волей к синтезу всех искусств друг с другом и к синтезу этого синтеза со всеми богатствами отвлеченной мысли» (Берковский, 2001, с. 12). Если вспомнить Гофмана — писателя, художника, музыканта, тонкого музыковеда, — мы видим, что идеи единства искусств не только декларировались, но и осуществлялись романтиками. Шеллинг, чьи теоретические работы имели наибольший резонанс и среди мыслителей, и среди художников, формулирует базовую установку романтической эстетики: «Синтез есть изначальное» (2020, с. 72). Неслучайно его философская система в целом названа философией тождества. И предмет

2 Tatyana_Art. (2011, 13 ноября). Евангелие Хитрово. Христианское искусство. https://ikons-allart.do.am/publ/vidy_iskusstva/knizhnaja_illjustracija/evangelie_khitrovo/50-1-0-93

философии искусства у Шеллинга определен предельно масштабно: «универсум в образе искусства» (Там же, с. 26). «Согласно общему моему взгляду на искусство, оно само есть эманация (Ausfluβ) абсолютного», — пишет он в «Философии искусства» (Там же, с. 30). Таким образом, на основе своего пантеистического мировоззрения Шеллинг вновь возвращает искусству метафизическое измерение: «...универсум построен в Боге как вечная красота и как абсолютное произведение искусства» (Там же, с. 46). Природа и весь универсум есть непрерывное творчество, конечное и бесконечное, сознательное и бессознательное, практическое и творческое соединяются в этом тотальном произведении искусства, образуя всеединство. Таким образом, философия Шеллинга открывает нам, что у романтиков речь идет о синтезе всей духовной деятельности, и более того — глобальном онтологическом синтезе.

НОВОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО (И КУЛЬТУРА В ЦЕЛОМ) ПЛАНОМЕРНО РАССТАЕТСЯ СО СВОИМ МИСТЕРИАЛЬНЫМ ПРОШЛЫМ НА ПРОТЯЖЕНИИ ЧЕТЫРЕХ ВЕКОВ

И на этом онтологическом уровне открывается еще одна важнейшая для понимания синтетизма романтиков и особенно любимая ими тема — миф. Согласно Шеллингу, синтез тождествен мифу и совпадает с тем первохаосом, из которого все возникает, который есть порождающая, созидающая сила. Для философа, как и для его товарищей по кружку йенских романтиков, «мифология есть мир и, так сказать, почва, на которой только и могут расцветать и произрастать произведения искусства» (Шеллинг, 2020, с. 68). Разрабатывая эту тему, косвенно Шеллинг критикует протестантский прагматизм, трезвомыслие и скептицизм просветителей: «Лишь католицизм жил в мифологическом мире». Вместе с тем, критикует он и мертвое академическое искусство, культивировавшее мифологический жанр, но далекое от его духовных истоков: «...если мифология снижается до использования ее, как, например, до использования древней мифологии в новом искусстве, <...> такое произведение никогда не было бы чистым, вылившимся из мировой и душевной цельности» (Там же, с. 114). Миф для романтиков — «высший вид поэзии... некий сверхобраз» (Берковский, 2001, с. 47), и в произведениях их не только оживают античные и средневековые мифы, но и творятся новые.

С одной стороны, самозабвенное мифотворчество романтиков и их последователей (неоромантиков, декадентов, символистов и др.) оказывается реакцией на безрадостную и бездуховную жизнь в «расколдованном» мире прагматики (детище протестантизма и просветительства). Характерно высказывание младосимволиста А. Белого, категорично утверждавшего: «Искусство не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного» (Белый, 1994, с. 122).

С другой стороны, миф есть идеальный синтез, где слито все со всем, и именно он выступает той основой глобального синтеза, той искомой точкой сборки обновленной духовной жизни, к которой стремится романтизм и его наследники.

Выросшая из философии романтизма концепция гезамткунстверка — результат этих новых исканий. Эстетический бунт против засилья утилитаризма и прагматики, лишенной «духа музыки», будет попыткой прорыва к небесам после замкнутости в горизонтали посюстороннего — попыткой построения нового мифа. «По Вагнеру, ... подлинно художественное произведение всегда есть произведение *мифологическое*» (Лосев, 1991, с. 298). «Космическо-историческая драма», задуманная Вагнером в «Кольце Нибелунга» и ставшая важнейшим этапом в развитии новоевропейской культуры, есть проект возврата к той цельности бытия, которую давала синкретическая

мифологическая культура. «У греков совершенное искусство (драма) синтезировало все, достойное воплощения» (Вагнер, 1978, с. 127). Дифференциация же видов искусства, по Вагнеру, связана с социальным и духовным кризисом, который знаменует «упадок трагедии». Когда искусство перестало быть выразителем общественного сознания, то «драма распалась на составные части: риторика, скульптура, живопись, музыка и т. д. покинули замкнутый круг, где действовали в унисон…» (Там же, с. 128). Преодолеть этот распад — и есть цель того нового синтетического произведения, которое Вагнер был намерен создать в своей музыкальной драме.

Однако важно подчеркнуть, что идея синтеза, представленная в истории эстетической и шире — философской — мысли, имеет не только метафизическое (как прямо заявлено у Вагнера), но и антропологическое измерение. «Эстетика Вагнера <…> есть не что иное, как исповедь души новоевропейского индивидуума… Этот индивидуум уже проделал ложный путь абсолютного противопоставления субъекта и объекта, но <…> он достиг у Вагнера всеобщей сверхиндивидуальной слитости…» — пишет А. Ф. Лосев (1991, с. 313). Лосев очень точно подмечает единство философско-антропологического, метафизического и эстетического компонента в художественном синтезе: «Эстетика“Кольца” строится… не на отрешенном музыкальном наслаждении, но на предощущении той будущности человека, которая, по мысли Вагнера, уже лишена всякого индивидуалистического эгоизма» (Там же, с. 303).

При этом идея синтеза оказывается реакцией не только на разделение субъекта и объекта, атомизацию индивидов, но и на феномен «частичного» человека, порожденный новоевропейской цивилизацией. Одна из проблем, которую разными путями пытаются преодолеть неклассические философские и художественные течения, начиная с эпохи романтизма, — это редуцирование человека к познающему субъекту (декартово cogito). Действительно, именно сциентизм новоевропейской культуры, сводящий человека к интеллекту, сформировал эстетическую систему классицизма с его умозрительной нормативностью. Характерно, что академическую живопись разными путями пытаются преодолеть все новые направления в искусстве XIX в. (романтизм, реализм, импрессионизм, модерн и др.).

Для романтиков и их последователей Гений как новый Всечеловек преодолевает и эту частичность, и разделенность субъекта и объекта. Романтическая и неоромантическая философия, а вслед за ней философия и эстетика символизма, абсолютизируют гения, но характерно, что одновременно гений оказывается и проводником народного сознания, медиумом, выходящим к всеобщности, всеединству бытия — к мифу. «Мы идем от себя как ничтожной песчинки бытия к себе как Адаму Кадмону, как к вселенной, где я, ты, он — одно» (Белый, 1994, с. 39). Синтез выступает способом трансценденции пределов видимого и одновременно преодоления иллюзорной дискретности бытия человека и мира (искомое «все во всем»).

Разрабатывая план произведения будущего, Вагнер вопрошает: «Но кто же станет художником будущего? Поэт? Актер? Музыкант? Скульптор? Скажем без обиняков: народ — народ, которому мы обязаны самим искусством» (Вагнер, 1978, с. 254). Откуда эта демократическая тема? Только ли дело в том революционном духе, который витает в воздухе? Очевидно, нет. В народе Вагнер справедливо видит единственного истинного творца и носителя мифа, каким он и был в древности. Миф — коллективное творение народа и та ценностная среда, та совокупность смыслов, в которой он живет и которая, собственно, образует культуру. Так мистериальность не только уводит в эмпиреи духа (как это будет у символистов), но и соединяет с реальностью преображенной повседневности.

Действительно, идеалистические корни программы синтеза искусств, обнаруживаемые в романтизме, не исключают и выхода его в социальную практику, более того, к концу века мы видим все более и более настойчивое развитие именно этого аспекта.

Наиболее прикладное звучание идея синтеза получает в «Практической эстетике» Г. Земпера

(1970) и творчестве У. Морриса с его проектом «Искусств и ремесел», а далее в модерне. На путях поиска большого синтеза идет создание большого стиля, призванного победить царящую в XIX в. эклектику и выродившийся академизм, а также преодолеть атомизацию, автоматизацию и обезличивание и обессмысливание жизни, все возрастающие в эпоху промышленной революции. Так зарождается та линия обновления искусства, которая породила стиль модерн — глобальный проект синтеза искусства и практической жизни.

Русский модерн выходит из талашкинских и абрамцевских мастерских — и это совершенно естественно: уже отмеченная нами тяга к мифопоэтической стихии народной жизни, стертой цивилизацией и «бесстильем» эклектики, требует возрождения «искусств и ремесел» в их исторической аутентичности, потому что именно это может дать прочную основу новому стилю, новому синтезу.

МИФ ЕСТЬ ИДЕАЛЬНЫЙ СИНТЕЗ, ГДЕ СЛИТО ВСЕ СО ВСЕМ, И ИМЕННО ОН ВЫСТУПАЕТ ТОЙ ОСНОВОЙ ГЛОБАЛЬНОГО СИНТЕЗА, К КОТОРОЙ СТРЕМИТСЯ РОМАНТИЗМ И ЕГО НАСЛЕДНИКИ

Характерно, что и настойчивая тяга к «примитивам» в искусстве постимпрессионизма и далее авангарда, очевидно, также выступает формой приобщения к тем мифологическим корням народной культуры, которые являются органической основой глубинного синтеза всех культурных форм и смыслов, а также и всех художественных практик. Как прекрасно скажет об этом И. Бродский: «В деревне Бог живет не по углам, / как думают насмешники, а всюду. / Он освящает кровлю и посуду / и честно двери делит пополам».

Не случайно Кандинский — следующий после Вагнера идеолог тотального синтеза — вынашивает эту идею не только в связи с увлечением теософией, но и под впечатлением от мира крестьянской избы, быт которой поразил его удивительной цельностью и тем органическим мифопоэтическим духом, который давно утратила цивилизация. Он, впрочем, осознает, что утрата эта безвозвратна. В книге «О духовном в искусстве» читаем: «В хорошем орнаменте природные формы и краски все же трактовались не чисто внешним образом, а скорее как символы, которые, в конце концов, применялись почти иероглифически. И именно поэтому они постепенно стали непонятными, и мы не можем больше расшифровать их внутреннюю ценность» (Кандинский, 2024, с. 95). Знаки больших смыслов превратились в иероглифы, и даже когда мы встречаем в русских вышивках XIX в. солярные знаки, или символы плодородия, или мотив мирового древа, — мы узнаем, осознаем эти символы, однако они не становятся актуальной частью нашего духовного опыта, не выходят из круга только декоративных элементов.

Разомкнуть этот круг ничего не значащих, пустых знаков и стремится неклассическое искусство. Стерлись не только «иероглифические» знаки орнаментов, не только академические или иконописные образы, но и образы реалистические (об этом и кричат футуристы в своем знаменитом манифесте: «Академия и Пушкин непонятнее иероглифов») — так и рождается нонклассика, в усилии вернуть реальность художественному образу, а само искусство вернуть реальности.

В каком-то смысле все горячие споры бурной эпохи модернизма — это споры о реализме. «Эстетически прекрасное должно вести к реальному улучшению действительности», — пишет Вл. Соловьев (1990, с. 91). «Последняя цель культуры — пересоздание человечества», — вторит ему А. Белый (1994, с. 23). Здесь программа символизма абсолютно совпадает как с программой стиля модерн, так и с программой авангарда (Сарабьянов, 1979; Турчин, 1993). И пусть символисты идут скорее

мистическим путем теургии, а пришедший им на смену авангард — практическим путем с выходом в промышленное производство, — идеи «всеединства», «общего дела», гезамткунстверка, тотального произведения искусства — все говорят об одном: о синтезе.

«Таланты всех направлений, соединяйтесь!» — с таким призывом основатели «Мира искусства» обратились к художественному миру (см. письмо А. Н. Бенуа к И. Э. Грабарю). Этот шутливый лозунг был действительно ими реализован, и главным образом в театре.

В театре (по определению синтетическом пространстве) будет в эту неклассическую эпоху воплощаться идея большого синтеза, не имеющего прибежища в пространстве культа, поскольку традиционная религиозность находится в тяжелом кризисе (на рубеж веков приходится расцвет оккультизма, распространение множества сект и те, порой мучительные, религиозно-философские искания, которые принято называть русским религиозным ренессансом) (Бычков, 2007). Вновь, вслед за Вагнером, именно в театре будет художественная культура осуществлять прорыв к тотальному синтезу. Художники «Мира искусства», проводя в театре идею большого синтеза, создают целостный художественный образ спектакля: от декораций, костюмов до мизансцен и даже либретто (например, А. Бенуа к «Петрушке»). Не претендуя, в отличие от Вагнера, на мистериальность, они осуществляют тот же проект «спасения мира красотой», но уже освободив свою деятельность от мистицизма и встраиваясь в народный или литературный миф, зачастую на уровне игровой стратегии.

Симптоматично, что Кандинский свой грандиозный проект синтеза искусств, который он называет «искусством в целом» или «монументальным искусством», тоже связывает с театром. Важно отметить, что для Кандинского синтетическое искусство рождается не из растворения языков искусств друг в друге, а из их симфонии, синергии: «Каждое искусство располагает свойственными ему силами, которые не могут быть заменены силами другого. Так в конечном итоге мы приходим к объединению сил различных видов искусств. Из этого слияния со временем возникнет искусство, которое уже нынче мы предчувствуем, истинное *монументальное* искусство» (Кандинский, 2024, с. 40). Кандинский, конечно, среди теоретиков и практиков синтетизма после Вагнера занимает главенствующее место, и неслучайно его книга «О духовном в искусстве» станет настольной книгой и руководством к действию для многих художников эпохи модернизма. Но вспоминается определение, данное Вл. Соловьевым качественной характеристике художественности: это «полная свобода составных частей в совершенном единстве целого» (Соловьев, 1990, с. 100). Очевидно, что Кандинский прямо продолжает и развивает идеи философии искусства Вл. Соловьева.

Мы вновь и вновь убеждаемся, что авангард, декларативно часто ниспровергающий и разрушающий традицию, на самом деле органически встраивается в ряд неоромантических культурных феноменов, стремясь осуществить как синтез искусств, так и единение искусства с жизнью.

В разговоре об эпохе модернизма и ее детище — художественном авангарде — невозможно обойти передовую школу этого времени, ВХУТЕМАС (Хан-Магомедов, 1995), где спор «мистиков» (как называли преподававших там Кандинского и Флоренского) и «производственников» (Родченко и компания) совершенно не мешал обоим направлениям двигаться в одну сторону — в сторону тотального синтеза искусств и жизни. Комплекс художественных дисциплин должен был «дать студентам всех специальностей общую художественную подготовку, необходимую для решения синтетических художественно-производственных задач на всех факультетах» (Там же, с. 80). Для всех студентов читался общий вводный курс пропедевтики, формировавший у слушателей универсальное синтетическое ви́дение. Н. А. Ладовский предлагает организовать психотехническую лабораторию для архитектурного факультета ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, где можно было бы проводить, в первую очередь, «опыты над синтетической формой» (Там же, с. 332).

Синтез в аспекте формообразования

Именно в эпоху расцвета авангарда, как мы видим по работам Кандинского, по трудам русских формалистов и по другим эстетическим системам, предельно заостряется необходимость осмыслить формальную сторону синтеза. При этом вновь обнаруживается глубокая философская подоплека художественной формы. Принципом формальной классификации искусств традиционно являются «условия пространства и времени», хронотоп выступает системообразующим фактором формально-содержательного единства стиля (Белый, 1994; Иоффе, 2010; Бахтин, 1979; и др.) Характерно, что при анализе эстетических теорий и художественных практик нонклассики обнаруживается явное доминирование темпоральной компоненты. На эту темпоральную составляющую как основу образа указывает в своей «Психологии искусства» и Л. С. Выготский, присоединяясь к мысли Ю. Н. Тынянова: «единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность» (Выготский, 2024, с. 621).

ДЛЯ КАНДИНСКОГО СИНТЕТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО РОЖДАЕТСЯ НЕ ИЗ РАСТВОРЕНИЯ ЯЗЫКОВ ИСКУССТВ ДРУГ В ДРУГЕ, А ИЗ ИХ СИМФОНИИ, СИНЕРГИИ

Важнейшая философская доктрина для духовной жизни рубежа веков — это философия жизни. Исключительно популярны Ф. Ницше с его абсолютизированием «духа музыки» и учение о «длительности» А. Бергсона. Философия жизни, так или иначе, утверждает и абсолютизирует темпоральное начало бытия — жизнь как непрерывное становление. Очевидно, именно поэтому в искусстве модернизма новая синтетическая форма складывается, в первую очередь, на основе временных искусств, и прежде всего музыки. В модерне, символизме (но в не меньшей степени у Матисса и Кандинского) положительным эстетическим качеством видится «музыкальность формы». Кандинский, осмысляя конструктивную форму живописи, выделяет композицию мелодическую и симфоническую (Кандинский, 2024, с. 116). У Лосева (1991, с. 322–329) музыка в своем существе определяется как «бескачественно протекающее время», как чистое становление, которое строится по принципу «все во всем», тем самым вновь обнаруживаются пантеистические корни того мировоззрения, которое обожествляет «дух музыки», рожденный первородным хаосом. Грандиозный замысел «Мистерии» Скрябина предельно обнажает комически-эсхатологический характер этого темпорального синтетизма, прямо вдохновленного мыслями Ницше: «Дионисический художник вполне сливается с Первоединым, его скорбью, его противоречием, и воспроизводит образ этого Первоединого как музыку» (Ницше, 2023, с. 51).

А вот что пишет Бергсон о музыке и природе времени: «Мелодия <…> почти что совпадает с этим временем, представляющимся самой текучестью нашей внутренней жизни; но у мелодии еще слишком много качеств, слишком много определенности. Чтобы найти абсолютное время, нужно предварительно сгладить различие между звуками, затем уничтожить характерные признаки самого звука и удержать из мелодии только продолжение предшествующего в последующем и непрерывный переход» (Бергсон, 2013, с. 41–42). Близкое Бергсону образно-пластическое отражение идеи длительности дает музыка Вагнера. Естественно, что следствием абсолютизации такого понимания музыкально-темпорального начала в художественном творчестве становится бесформенность формы (на что указывают все исследователи символизма). В. М. Жирмунский так говорит о поэтах-символистах: «Лирика становится более музыкальной. Певучим соединением слов она старается подсказать слушателю

настроение, невыразимое в словах. Вместо логически ясно очерченных понятий слова должны стать намеками, полутонами и полутенями, подсказывая настроения логически неясные, но музыкально значительные», как у Верлена: «Музыки прежде всего!.. не надо тонов, только оттенки!» (Жирмунский, 2001, с. 366, с. 372).

«В их (символистов) словесной живописи ослаблены не только логические, но собственно изобразительные связи. Каждый предмет дан не как таковой, а через его отдельные чувственные проявления. Исходящие от него сигналы направляют работу воображения не столько вовне, сколько внутрь психической жизни — от ощущения к эмоции, от эмоции к осознанию... В символистской лирике предметы свободно обмениваются эпитетами, а их свойства переносятся на субъективный мир, становятся характеристикам душевных движений» (Крючкова, 1994, с. 35). Это «расширило сферу метафоры», но породило аморфность образа, «неясность и размытость смысловых границ» (Там же, с. 37). Символистская образность — это единая музыкально-словесно-живописная стихия, воплощенная не столько в слове, сколько в мелодии стиха, в созвучиях образов, стихия, подобная музыке Вагнера. «Образуется принцип, который в последовательностях аккордов вместо оснований и опоры ищет непрерывный поток волн...», — эту тонкую характеристику музыкальной ткани в опере Вагнера Лосев приводит по работе Э. Курта «Романтическая гармония и ее кризис в “Тристане” Вагнера» (Лосев, 1991, с. 334).

В противовес этой аморфности языка символизма, претендующего на предельную синтетичность, но теряющего при этом определенность и в итоге содержательность, формируется новая установка и новый язык: «...будьте <...> точны и подлинны, и вы найдете секрет дивной вещи — *прекрасной ясности*», — так формулирует новый художественный принцип М. А. Кузьмин в статье «О прекрасной ясности» (Жирмунский, 2001, с. 368).

На фоне кризиса символистской модели тотального синтеза, на фоне опыта радикальной трансформации и даже разрушения традиции в большинстве течений модернизма и авангарда, нивелирующих границы жанров и даже видов искусства, стирающих специфику его языка (о проблеме границы в культуре нонклассики: Попкова, 2012), особенно интересным кажется увидеть, как реализовываются идеи синтеза в пластических искусствах, в композиции пространственных искусств (живописи, графики), и в особенности у художников, не выходящих за грань традиционных (сиречь, фигуративных) форм и материалов.

Здесь поражает, что даже у мастеров пространственных искусств, сконцентрированных именно на феномене пространства, в художественном языке, прежде всего в композиции, обнаруживается ярко выраженная темпоральная составляющая. Тем самым вновь обнаруживается синтетичность художественной формы, которая, очевидно, выступает универсальным принципом модернизма.

Как наиболее наглядный пример приведем живопись К. С. Петрова-Водкина и его теоретические высказывания: «Необходимо учитывать, что предметы не имеют неизменного вида в перспективе при различных положениях, которые мы занимаем по отношению к ним... именно эта последовательность образов и должна быть обобщена в картине...». Анализируя собственную картину «Спящий ребенок» (1924), художник отмечает: «На этой композиции... я хотел изобразить не только, что мать остановилась перед колыбелькой своего ребенка. Мать пришла из соседней комнаты. Для нее, а также для нас, которые следят за ее приходом в комнату, предметы принимают различный вид, в зависимости от того, что вначале она находится перед колыбелью, а затем вправо от нее... Мать собирается уйти из комнаты, и можно догадаться, что жизнь на картине продолжается» (Петров-Водкин, 1986, с. 163). Стремясь сохранить это ощущение жизни, художник намеренно отказывается от правил классической композиции: например, «гравитационный перпендикуляр» у него почти всегда нарушен. Развивая идеи сферической перспективы, Петров-Водкин выделяет ее «кинетический смысл», связанный с «планетарным движением». Особенно

наглядно эта установка проявляется в его знаменитой картине «Смерть комиссара» (1928). Художник на плоскости холста передает ощущения космичности происходящего, вселенского масштаба события и самого изображенного пространства, и одновременно добивается того синтетического ви́дения, к которому стремится все модернистское искусство.

В работах Петрова-Водкина особенно наглядным становится разрыв новой изобразительности с господством прямой перспективы и пространственным иллюзионизмом как совершенно искусственным конструктом нововременной парадигмы. Глубокая и убедительная критика этого умозрительного изобразительного языка, имевшего изначально прикладной характер декорации, но ставшего в итоге классикой и даже «каноном» академизма и реализма, проведена Флоренским в его работе «Обратная перспектива». Критика эта, построенная на противопоставлении «истинности бытия и правдоподобия казания» (Флоренский, 1996, с. 16), вновь выводит нас на проблему реальности — одну из важнейших для нонклассики. Цель художника — «преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного и проявление устойчивого и неизменного», — пишет Флоренский (Мурина, 2023, с. 117). Показательно, что Флоренский с большим интересом относился к формальным поискам футуристов в поэзии, их «зауми», корнесловию, видя онтологический вектор их исканий: «Пафос футуризма — возврат к дологическому стихийному хаосу, из которого возник язык» (Там же, с. 108). Заметим, что это та же любовь к праязыку — основе мифа и основе мира, — которую обнаруживает вся романтическая традиция.

ПРИ ВСЕМ ОБАЯНИИ ИДЕИ СИНТЕЗА ЕСТЬ НА ЭТОМ ПУТИ И ОПАСНОСТЬ УТРАТЫ СОБСТВЕННО ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ, КОГДА СЛИЯНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ЯЗЫКОВ ИСКУССТВА ПОРОЖДАЕТ НЕ СИМФОНИЮ, А ШУМ ИЛИ ПУСТОТУ

Теоретические выводы П. Флоренского и практические поиски К. Петрова-Водкина в области пространства-времени в изобразительном искусстве подтверждает замечательный художник-график, теоретик искусства и педагог В. А. Фаворский (вместе в К. Петровым-Водкиным он войдет в объединение с говорящим названием «Четыре искусства»): «Изображение, претендующее быть художественным, имеет задачей организовать и изобразить время» (Фаворский, 1988, с. 211).

«Иллюзионизм страшен», — так оценивает вырождение реализма и академизма в XIX в. Фаворский, сравнивая подобные произведения с «мертвецами паноптикума» (Там же, с. 215). И далее вскрываются причины этой мертвенности: «художники-натуралисты исключают динамику из своих изображений. Мы же принимаем во внимание движение, время, взаимоотношения предметов и т. д.» (Мурина, 2023, с. 13). Особо Фаворский подчеркивает темпоральный характер живого художественного образа: «Реальность, нами воспринимаемая, четырехмерна, а не трехмерна (четвертое измерение — время), поэтому и перед рисунком стоит задача изобразить время, если этот рисунок желает передать реальную действительность, а не является условным изображением препарированной действительности» (Фаворский, 1988, с. 211); «давая разновременное, мы должны дать его *цельно (курсив наш — М. П.)*, как бы единовременно; передавая динамику, мы должны в изображении дать динамику-статику; тогда как чисто пространственный, условный рисунок не должен думать о цельности изображения, так как он механически приходит к единовременности и стремится к буквальной статике» (Там же, с. 212).

Понятие цельности у Фаворского вскрывает здесь тот органический синтез

пространства-времени, который возникает из реального опыта бытия экзистенции, включающего и уровень телесный, и душевный, и духовный, а также и уровень ценностный. Так, именно с ценностных позиций Фаворский критикует знаменитую «музыкальность» скульптур С. Эрьзи: «...это музыкальность вообще, нечто неопределенное, всегда одинаковое, чувство вообще <...> У Эрьзи — артистический произвол. Это не полноценное искусство, а суррогат, и очень жаль, что многие люди обманулись и такое купание в неопределенных чувствах вообще и в неопределенных ритмах вообще, не дающее ничего, кроме сознания, что я могу чувствовать, приняли за большое содержательное искусство» (Мурина, 2023, с. 258). Действительно, подобных ловушек часто не могут избежать синтетические проекты или просто поиски синтетической формы, которые подменяют органику художественного образа концептуальностью замысла, экзальтированной эмоциональностью или эпатажным новаторством формы.

Иллюзионизм критикуется и Флоренским, и Фаворским как разновидность позитивизма, причем с позиций именно синтетического восприятия (Мурина, 2023, с. 106), с позиций, мы бы сказали, некоего онтологизма. Оба теоретика были близки объединению «Маковец», имевшему цель создать большой стиль на принципах соборности и синтеза «философского и художественного» по образцу Средневековья (Там же, с. 109).

Таким образом, и у Флоренского, и у Фаворского, и у Петрова-Водкина мы видим общую программную установку на объективность, онтологизм и синтетизм. Характерно, что подобного рода установка формируется не только в среде художников. Например, в своих «Лекциях по общей психологии» А. Н. Леонтьев говорит об «ортоскопичности восприятия» как «правильном видении мира» (Леонтьев, 2000, с. 95). «Я должен видеть себя в мире. Только перед собой — недостаточно» — этот афоризм Леонтьева мог бы принадлежать Фаворскому или Петрову-Водкину. Леонтьев подчеркивает четвертую координату — время, и в итоге его концепция прямо соотносится с открытиями художников эпохи модернизма, также занимавшихся проблемами восприятия действительности. Устойчивая, более или менее прочная и независимая от субъективных и случайных наблюдений цельная картина становится возможной благодаря ортоскопическому восприятию. Это очень созвучно мыслям Фаворского о композиции: *«стремление к композиционности в искусстве есть стремление цельно воспринимать, видеть и изображать разнопространственное и разновременное»* (Фаворский, 1988, с. 212). О цельности применительно к восприятию музыкальной формы на основе музыкального движения см. работу А. М. Айламазьян (2024).

Художественная программа модернизма стремится создать цельный образ мира на основе темпорального бытия экзистенции, континуального проживания действительности и синтеза различных способов взаимодействия с миром. Флоренский в своих работах подчеркивает всеобщий характер этого синтетического опыта, то, что можно определить понятием соборности. С этих позиций критикует он классический европейский индивидуализм, имплицитно присутствующий в иллюзионизме прямой перспективы: «...священная метафизика *общего* народного сознания разъедается индивидуальным усмотрением *отдельного* лица с его *отдельною* точкою зрения» (Флоренский, 1996, с. 16). Как мы видели, это абсолютно совпадает и с идеями Вагнера о народности музыкальной драмы, так же как и с идеей всеединства Вл. Соловьева. Но каждый из больших художников-модернистов, каждое из стилевых направлений идут к этому воплощению идеи большого синтеза своим путем. Хочется подчеркнуть, что обновление художественного языка в нонклассике не связано с волюнтаристскими поисками чего-то нового у художника, пресыщенного прошлым, но связано с поисками подлинного, онтологического, абсолютного ви́дения. И поиски эти всегда, так или иначе, ведут художника к синтезу.

Выводы

Настойчивые поиски синтеза в нашем вечно становящемся мире имеют, очевидно, прямое отношение к «конструированию культурных и социальных практик развития изменяющейся личности в изменяющемся мире <…> чем бóльшие возможности выбора и самотрансформации век сложности предоставляет человеку и человечеству, тем выше вероятность *экзистенциальных и антропологических рисков*…» (Асмолов и др., 2022, с. 48).

В свете опыта вновь и вновь возрождающихся уже на протяжении двух веков синтетических художественных практик обнаруживается, что программа синтеза искусств связана со вполне определенными рисками. Во-первых, поскольку на онтологическом уровне синтез оказывается связан с выходом на уровень метафизический, актуализируя мистериальный опыт культуры, то в эпоху нонклассики — эпоху кризиса классических моделей религиозности и на фоне отказа от «классической» мистики — поиск большого синтеза почти неизбежно оказывается связан с оккультизмом.

При всем обаянии идеи синтеза есть на этом пути и опасность утраты собственно художественности, когда слияние различных языков искусства порождает не симфонию, а шум или пустоту. Заметим, что в постмодерне эта пустота активно обыгрывается и декларируется как ценность. Но даже сами художники все более остаются не удовлетворены этими опытами (ср. возврат позднего И. Кабакова от инсталляции к картине (Гройс, 2016)). В стремлении к синтезу возникает опасность механического соединения или переноса языковых моделей с одного вида искусства на другой, а также задействования в художественной сфере внехудожественных объектов и практик, призванных как бы дополнить или восполнить художественный мир миром реальным. Такой механизм компиляции или простого переноса, как показывает опыт искусства XX и XXI вв., не может породить художественного эффекта со-бытия именно в силу искусственности этой формы (на что зачастую оказываются обречены инсталляции, различные формы акционизма, видеоарт и др.). Величие замысла разбивается о нищету формы.

В заключение хочется сказать, что по-настоящему великое художественное произведение синтетично по самой своей природе. В нем есть музыкальность, архитектоника, символическая глубина и жизненная правда — есть именно цельный образ мира, данный в конкретно-чувственной форме. И столь же цельно его восприятие: мы улавливаем музыкальные ритмы и энергетические вибрации; стоя перед великой картиной, мы входим в ее пространство, и мы ловим себя на том, что «вращаемся в картине, как вращаются миры», по мысли Кандинского. И это может быть всего лишь какой-нибудь скромный реалист Франсуа Милле, а вовсе не цвето-музыкальные симфонии самого Кандинского.

Тема синтеза остается актуальной и в постнеклассическую эпоху, обретая совершенно особое звучание в игровой парадигме постмодернизма, так или иначе прорабатывающего наследие эпохи modernity. Здесь открывается целый спектр проблем и вопросов, требующих практической и теоретической разработки.

Список источников

Айламазьян, А. М., Савченко, Н. Л. (2024). Проблема музыкального переживания и интонационная теория музыки. *Теоретическая и экспериментальная психология, 17*(4), 28–46. EDN: TYCZVZ.

Асмолов, А. Г., Шехтер, Е. Д., Черноризов, А. М. (2022). Антропологический поворот: восхождение к сложности. В Л. П. Киященко, Т. А. Сидорова (Ред.), *Человек как открытая целостность* (стр. 33–53). ООО «Академиздат». EDN: FRWQUE.

Бахтин, М. М. (1979). *Эстетика словесного творчества.* Искусство.

Белый, А. (1994). *Символизм как миропонимание.* Республика.

Бергсон, А. (2013). *Длительность и одновременность.* Добросвет, Изд-во «КДУ».

Берковский, Н. Я. (2001). *Романтизм в Германии.* Азбука-классика.

Бычков, В. В. (Ред.). (2003). *Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века.* РОССПЭН.

Бычков, В. В. (2007). *Русская теургическая эстетика.* Ладомир.

Вагнер, Р. (1978). *Избранные работы.* Искусство.

Выготский, Л. С. (2024). *Мышление и речь. Психология искусства. Вопросы детской психологии.* Эксмо.

Гройс, Б. (2016). *Статьи об Илье Кабакове.* Ад Маргинем Пресс.

Жирмунский, В. М. (2001). *Поэтика русской поэзии.* Азбука-классика.

Земпер, Г. (1970). *Практическая эстетика.* Искусство.

Иоффе, И. И. (2010). *Избранное. Часть 1. Синтетическая история искусств.* ООО «РАО Говорящая Книга».

Кандинский, В. В. (2024). *О духовном в искусстве.* Азбука, Азбука-Аттикус.

Крючкова, В. А. (1994). *Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900.* Изобразительное искусство.

Леонтьев, А. Н. (2000). *Лекции по общей психологии.* Д. А. Леонтьев, Е. Е. Соколова (Ред.). Смысл.

Лосев, А. Ф. (1991). *Философия. Мифология. Культура.* Политиздат.

Мислер, Н. (1990). *Филонов. Аналитическое искусство.* Сов. художник.

Муратов, П. П. (2022). *Образы Италии.* АСТ.

Мурина, Е. Б. (2023). *Образ Фаворского.* Изд-во им. Н. И. Новикова.

Ницше, Ф. (2023). *Рождение трагедии из духа музыки.* Издательство АСТ.

Петров-Водкин, К. С. (1986). *Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство.* Аврора.

Попкова, М. Д. (2012). Культура XX века: кризис самоидентичности и проблема границ. *Вестник Челябинского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Культурология*, *22*(276), 41–44.

Рёскин, Д. (2021). *Лекции об искусстве.* Азбука, Азбука-Аттикус.

Сарабьянов, Д. В. (1979). К определению стиля модерн. *Советское искусствознание'78* (вып. 2, стр. 206–225). Советский художник.

Соловьев, В. С. (1990). *Стихотворения. Эстетика. Литературная критика.* Книга.

Турчин, В. С. (1993). *По лабиринтам авангарда.* Изд-во МГУ.

Успенский, Л. А. (2001). *Богословие иконы.* Паломникъ.

Устюгова, Е. Н. (2021). Эволюция проблемы синтеза искусств в эстетике. *Koinon* (т. 2, 3, с. 30–43). https://doi.org/10.15826/koinon.2021.02.3.026

Фаворский, В. А. (1988). *Литературно-теоретическое наследие.* Советский художник.

Флоренский, П. А. (1996). *Избранные труды по искусству.* Изобразительное искусство.

Хан-Магомедов, С. О. (1995). *ВХУТЕМАС. Книга первая.* Ладья.

Чужак, Н. Ф. (Ред.). (2000). *Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа.* Захаров.

Шеллинг, Ф. В. (2020). *Философия искусства.* РИПОЛ классик.

Юнг, К. Г. (2024). *Психология восточных религий.* Издательство АСТ.

Synthesis of Arts as a Historical, Cultural and Aesthetic Phenomenon

Marina D. Popkova
PhD in Philosophy, teacher, Sevastopol Children's Art School (47, Lenin Str., Sevastopol, Russian Federation, 299011); https://orcid.org/ 0009-0007-5113-0816, e-mail: marinadmp@mail.ru

ABSTRACT The article considered the synthesis of art in the light of the formation and functioning of the non-classical cultural paradigm. The mystery religious roots of synthesis in traditional culture are revealed, and the connection between the idea of synthesis in modernism and the crisis of Enlightenment and positivism on the one hand, and religious consciousness on the other, is traced. Synthesis as a search for a "big style" in a culture that has lost its stylistic unity is associated with the category of myth and aims to break through to the totality of being. The anthropological dimension of the phenomenon of synthesis in non-classical culture is associated with the need to overcome the "particularity" of man as a subject of cognition, as well as the problem of the atomization of individuals in society. Based on a comparative analysis of non-classical artistic practices and philosophical attitudes, the logic of the movement of Romanticism, neo-Romanticism, symbolism, Art Nouveau and avant-garde through mythologization and world-building towards a new total synthesis is analyzed. These directions are analyzed from the point of view of the synthetism of form and the commonality of metaphysical, anthropological and aesthetic attitudes. The article reveals a common temporal component in the culture of modernism, uniting its various trends and serving as the basis for synthesis at both the substantive and formal levels.

KEY WORDS synthesis of arts, religious roots of synthesis, temporality, stylistic unity, nonclassic, metaphysics of art, artistic practices of modernism

TO CITE Popkova, M. D. (2025). Synthesis of Arts as a Historical, Cultural and Aesthetic Phenomenon. *Educational Policy*, 20(1), 21–34.

© Popkova M. D., 2025

Received: 30.01.2025
Accepted: 08.02.2025
Date of publication: 31.05.2025



Екатерина ПАТЯЕВА

«ЧТЕНИЕ САМОГО СЕБЯ». Работа личности с художественным текстом в группе драматической импровизации

Если, читая текст, мы следуем замыслу автора, то, импровизируя, мы вносим в смысловое пространство текста самих себя, тем самым на время создавая общее эмоционально-смысловое пространство, как бы сплавляющее воедино мир произведения и субъективные миры участников игры.



Александр ПОДДЬЯКОВ

ПУТИ КОНСТРУИРОВАНИЯ межпредметных задач в обучении

Далеко не все исследователи и практики, обращающиеся к междисциплинарным задачам и использующие их, сами их разрабатывают. И даже для тех, кто такие задачи конструирует, рефлексия, экспликация и обобщение своего опыта, стратегическое видение новых типов междисциплинарных задач — это особая метазадача, которую ставят единицы.



Марина ГУСЕЛЬЦЕВА

СВЕРХРАЗНООБРАЗИЕ как вызов прежним парадигмам

Сверхразнообразие — концепция, в первую очередь реагирующая на усложнение современной городской жизни. Она фокусирует внимание на феноменологии малых различий. При этом сверхразнообразие не связано более ни с этническими, ни с групповыми идентичностями, ибо в условиях современности размывается и феномен группы.



Майкл КОУЛ, Наталия ГАЙДАМАШКО

«Пятерка» Льва Выготского: интервью с некоторыми ее участниками

Ранняя история Выготского и его коллег все еще актуальна для понимания развития особого теоретического подхода к мировой психологии. В частности, интервью помогает прояснить некоторые вопросы о существовании «тройки» — тесной коллаборации Выготского, Лурии и Леонтьева — и ее расширенной версии («пятерки»).