

13. Там само. – С. 163.
14. Там само. – С. 166.
15. Там само. – С. 168.
16. Там само. – С. 173.
17. Там само. – С. 176.
18. Там само. – С. 330–343.
19. Гайнутдин Равиль. Ислам против терроризма // Азия и Африка сегодня. – 2005. – № 6. – С. 2–7; – № 7. – С. 2–8.
20. Гайнутдин Равиль. Ислам против терроризма // Россия и мусульманский мир. – № 12. – 2005. – С. 33–36.

Кокорина Е.Г.

СИНТЕТИЧНОСТЬ КАК ОСОБЕННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

При исследовании синтеза искусств как одного из самых ярких феноменов в художественной культуре переходного времени мы часто сталкиваемся с явлениями, близкими к данному виду синтеза в культуре, однако не соответствующими в точности его общепринятому понятию, а именно: под синтезом искусств понимают «органичное соединение разных видов искусства в художественное целое» [7, с.231].

Вопрос о синтезе в культуре исследуется многими авторами. Понятие синтеза, его структура и функции рассматриваются в монографии Е.К.Дмитриевой. О различных формах синтеза в художественной культуре говорится в работах Ж.Бергоса и М.Льимаргаса, Д.С.Берестовской, Ф.Я.Розинера, В.В.Рубцовой, В.И.Силантьевой, Е.Слущкого. Однако в своих исследованиях указанные авторы обращаются к конкретным формам проявления синтеза искусств, не касаясь проблемы синтеза иного рода, имеющего воплощение в культуре.

Синтез в культуре в общем и в художественной культуре в частности многоаспектен и включает в себя разнообразные формы его проявления, например, такие, в основе которых лежит не слияние отдельных видов искусства, не использование принципов одного вида искусства при создании произведения средствами другой образной системы, а «соединение», например, искусства и науки или искусства и природных явлений.

Исходя из этого, мы считаем необходимым ввести понятие «синтетичность», характеризующее различные формы художественного синтеза в отношении произведений, принципы создания которых нельзя отнести к синтезу искусств.

Исследователь Е.К.Дмитриева определяет синтез как «органичное соединение различных частей в единое целое, возникающее в процессе познания и практического освоения действительности, которое необходимо влечёт за собой появление новых качеств, свойств, закономерностей и правил развития» [4, с.6]. Синтез проявляется как в объектном, так и в процессуальном аспектах. В первом случае синтез представлен в различных стабильных формах, завершённых явлениях. Во втором случае синтез рассматривается в сочетании с процессами развития, где он органически дополняет процессы изменения, становления и развития.

В традиционном понимании синтез искусств подразумевает «создание качественно нового художественного явления, не сводимого к простой сумме его компонентов» [7, с.231], и это понятие используется как в отношении процесса создания художественного произведения, так и законченной работы.

Создание синтетических произведений зависит от способности соотносить предметы и явления окружающего мира, конструировать посредством художественного воображения их новые, нетривиальные связи. В науке эта способность получила название синестезии, которая определяется как «факт возникновения при раздражении какого-либо органа чувств не только соответствующего ему ощущения, но одновременно и ощущения, соответствующего другому органу чувств» [11, с.414]. В искусстве проявления синестезии можно обнаружить во взаимодействии зрительных и слуховых художественных систем.

Синтетичность в той или иной форме присутствовала в культуре разных народов в различные эпохи. Стабильность стилей и направлений в ходе развития культуры сменялась переходными периодами, для которых характерны поиски новых путей, синтез традиций и новаторства.

В качестве ярких примеров синтеза искусств можно привести творчество художника М.К.Чюрлёниса и композитора А.Н.Скрябина, каждый из которых обладал одним из наиболее распространённых типов синестезии.

В «музыкальной живописи» М.К.Чюрлёниса нашёл проявление синтез музыкальных и живописных принципов построения произведения, когда он обратился к созданию картин, которым сам давал названия музыкальных жанров: прелюдия, fuga, соната. Картинам «сонатных циклов» он давал названия в соответствии с частями музыкального жанра сонаты: «Аллегро», «Анданте», «Скерцо» и «Финал».

По мнению Э.Курта, «представляя себе мелодию-движение, мы обязательно конкретизируем её как объект, проецируя в пространстве свои чувственные впечатления» [7, с.210]. Ассоциативный облик мелодии, как пространственно представляемого следа от движения, в первую очередь, зависит от качеств мелодической линии. Далеко не каждый воспринимает музыку подобным образом, но к Чюрлёнису это имеет непосредственное отношение.

В типологии и сочетаниях линий Чюрлёниса можно найти прямые соответствия аналогичным явлениям его музыки. Примерами могут служить «Покой» (1904), облака в цикле «Лето» (1907), контуры силуэтных

фигур в «Фуге» (1908), многие другие живописные и графические работы.

Вяч.Иванов писал, что Чюрлёнис «созерцал время и пространство как неделимое единство; пространство его картин поглощает время и движение, являясь чистым слоем вибрации красочных форм» [12,с.77].

В музыке А.Н.Скрябина находит своё воплощение его стремление к синтезу искусств. Композитор для выражения экстаза, созерцательности и других чувств и настроений изобрёл форму «мистерии», где музыка, поэзия, танец, игра красок и запахов сливаются в единое целое. Эта идея в различных вариантах обнаруживала себя в творчестве Скрябина и как объединение элементов нескольких видов искусств в одном произведении, и как проникновение отдельных выразительных или композиционных средств какого-либо одного жанра в другой вид и жанр искусства.



М.К.Чюрлёнис. Соната весны (1907). Аллегро



М.К.Чюрлёнис. Покой (1904)

Симфония «Прометей» – «Поэма огня» (1910) – одно из своеобразнейших произведений мировой симфонической музыки. Оно соединяет в себе симфоническую поэму с фортепианным концертом и кантатой: участвуют солист-пианист и хор, поющий без слов. Не довольствуясь музыкальными средствами воздействия, Скрябин ввёл «партию света». Для неё композитор в партитуре указал особый инструмент с клавиатурой – «световой клавиш», который должен был проецировать на экран цветовой ряд, меняющийся в соответствии с гармоническими и инструментальными изменениями.

Синестезия Скрябина – «цветной слух» – заключается в определённых, строго координированных ассоциациях между звуками и цветами: разные звуки или звуковые комплексы представляются «окрашенными» в определённые цвета. Само явление имеет много степеней развития – от смутных ассоциаций между высотой тона и силой света до полной картины цветной синопсии, которая рисуется в представлениях композитора.

Синестезии М.К.Чюрлёниса и А.Н.Скрябина – одни из самых распространённых типов данного явления. Однако существуют и другие его разновидности, которые также проявляются в синтетических художественных произведениях.

Если в творчестве Чюрлёниса и Скрябина ярко воплотился синтез различных средств художественного выражения, свойственных разным видам искусства – живописи и музыки, то в произведениях архитектора А.Гауди-и-Корнета и графика М.Эшера присутствует синтез иного рода.

Элементы построек А.Гауди вызывают ассоциации с конкретными явлениями и формами природы. Каса Мила (дом Мила) (1906-1910), получивший прозвище «Педрера» – «Каменоломня», напоминает не какое-либо из сооружений человека, а могучую скалу с вырезанным в её толще пещерным городом. Дворец Гуэля (1886-1889) издалека отличается от других домов, поскольку его кровля буквально уставлена декоративными дымоходами и надстройками вентиляционных отверстий и представляется фантастическим окаменелым лесом. О доме Батло (Каса Батло) (1904-1906) с волнистой чешуйчатой крышей наподобие гигантского змея и башней в виде копыя, вонзающегося в драконье тело, где всё, начиная от колонн и балконов и кончая фантастической кровлей из черепицы, выложенной в виде чешуи, смотрится как живое, трепещущее существо, Сальвадор Дали писал, что это «огромная, диковинная, многоцветная, сверкающая и переливающаяся мозаика с искрящейся игрой красок, откуда проступают водные стихии» [13].



А.Гауди-и-Корнет. Каса Батло (1904-1906)



А.Гауди-и-Корнет. Саграда Фамилия (1891-1926)

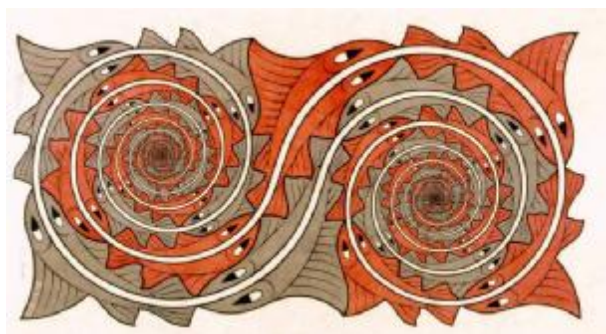
М.Рагон, говоря о вершине творчества Гауди – соборе Святого Семейства (Саграда Фамилия) (1891-1926), подчёркивал, что этот «архитектор, пейзажист, скульптор, керамист и коллажист»... придумал собор, которому «надлежало стать синтезом стилей и синтезом искусств» [2,с.16].

Благодаря наблюдательности и особому восприятию окружающего мира архитектор включил в арсенал своих выразительных средств формы самого разного происхождения, что позволило создать удивительный синтез стилей и зрительных образов, призванный выразить идею всеобщей гармонии.

Таким образом, в отношении работ А.Гауди мы должны говорить не только о синтезе искусств, стилей и направлений, но и об органичном сочетании закономерности существования природных, естественных форм и принципов изобразительного искусства.

Творчество нидерландского художника М.Эшера можно охарактеризовать как синтез искусства и науки. Эшер, собирая материал для будущих работ, копировал мавританские орнаменты в Альгамбре, где множество элементов разной формы сочетаются один с другим, заполняя собой плоскости стен и создавая оптические эффекты.

Не получив систематического образования и не разбираясь в точных науках, молодой график испытывал трудности, пытаясь воспользоваться древними идеями членения плоскости и заполнения её модульными изображениями. По совету брата-учёного Эшер, ознакомившись с трудами по кристаллографии и высшей математике, начал проводить расчеты своих работ, похожих на сложные паззлы, введя в математический арсенал категорию цвета.



Разноцветные ящерицы, рыбы, птицы, всадники заполняли плоскость, порождая оптические эффекты («День и ночь» (1938), «Пределы круга III» (1959), «Рыбы в водовороте» (1957)).

М.Эшер. Рыбы в водовороте (1957)



М.Эшер. Водопад (1961)

В архитектурных сооружениях, изображённых на гравюрах «Дом лестниц» (1951), «Относительность» (1953), интерьеры оказывались снаружи зданий, направленные вверх лестницы однако приводили в подвал или заставляли людей ходить по кругу. При рассмотрении других работ выяснялось, что поток, заканчивающийся водопадом, течёт снизу вверх («Водопад» (1961)), птицы превращаются в рыб, чёрное оказывается белым.

По его работам профессор МакГиларви написал математическую монографию, профессора-математики во время лекций иллюстрировали теоретический материал гравюрами Эшера, учёные находили в его записях удивительные по элегантности решения задач.

Способность М.Эшера мыслить одновременно дополняющими друг друга математическими абстрак-

циями и художественными образами позволила создать уникальные синтетические произведения, не «повеяющие алгеброй гармонию», а демонстрирующие гармонию, кроющуюся в алгебре.

Явление синтеза в культуре включает в себя разнообразные формы, которые трудно свести к единому определению. Очевидно, что все перечисленные примеры художественного синтеза, несмотря на различное внешнее проявление, имеют нечто общее, что даёт возможность называть их синтетичными.

Рассматривая синтез как процесс и синтез как результат этого процесса, мы можем ввести понятие синтетичности, характеризующее явление культуры как феномен, обладающий некоторыми качествами, свойственными творчеству авторов, обращавшихся к принципам и методам, характерным не только для одного вида искусства и не только искусства, а синтезирующим различные явления культуры и природы.

В ходе дальнейшего исследования проблемы синтетичности мы собираемся обратиться к изучению проявления синтеза не только в художественном творчестве, но и в культуре в широком смысле, чтобы получить возможность определить роль этого явления в культуре переходных периодов.

Источники и литература

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Комкнига, 2005. – 576 с.
2. Бергос Ж., Лымаргас М. Гауди: Личность и творчество. – Москва: Библион, 2003. – 313 с.
3. Берестовская Д.С. Слово, цвет и звук как воплощение «закона всеобщей аналогии». (Из наблюдений над образом крымского пейзажа)//Культура народов Причерноморья. – 1997. – №1. – С.35-39.
4. Дмитриева Е.К. Синтез. Понятие, структура, функции. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2001. – 20 с.
5. Немченко В.Н. Современный русский язык. Словообразование. – М.: Высшая школа, 1984. – 255 с.
6. Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. – Москва: Советская энциклопедия. Книга II. М-Я, 1986. – 432 с.
7. Розинер Ф.Я. Гимн солнцу: Чюрлёнис. Искусствоведческая повесть. – Москва: Молодая гвардия, 1974. – 190 с.
8. Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин: Монография. – Москва: Музыка, 1989. – 447 с.
9. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П.Чехов, И.И.Левитан, В.А.Серов, К.А.Коровин. – Одесса: Астропринт, 2000. – 351 с.
10. Слуцкий Е. Научная карьера двоечника. М.Эшер//Зефир. – 2004. – №4. – С.80-85.
11. Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА-М, 2001. – С. 414, 415.
12. Čiurlionis: Painter and Composer. Collected essays and Notes, 1906-1986. – Vilnius, 1994. – 559 p.
13. http://www.peoples.ru/art/architecture/ gaudi_i_cornet/history1.html

Чеглазова М.Е.

МАРКЕТИНГОВЫЕ КОММУНИКАЦИИ В ТУРИЗМЕ

Особое место, среди методов продаж туристических продуктов, принадлежит выставкам и ярмаркам. Практика показывает, что половина туристических путевок крупными операторскими фирмами реализуется на выставках и ярмарках. При продвижении турпродукта операторам необходимо участие в таких мероприятиях, что дает возможность привлечь внимание агентов не только к конкретному продукту, но и к фирме в целом.

На современном этапе ярмарки очень часто становятся тем местом, где наряду с товарами предлагают и продвигаются на рынок новейшие технологии. В связи с этим два термина «ярмарка» и «выставка» приобрели настолько близкое смысловое значение, что используются часто как слова-синонимы. Но между ними существуют отличия. Согласно определению международного бюро выставок, выставка – это «показ, основная цель которого состоит в просвещении публики путем демонстрации средств, имеющихся в распоряжении человечества, для удовлетворения потребностей в одной или нескольких областях его деятельности или будущих перспектив».

Союз международных ярмарок дает следующее определение ярмарки: «Ярмарка – это международная экономическая выставка образцов, которая в соответствии с обычаями той страны, на территории которой она проводится, представляет собой крупный рынок товаров, действует в установленные сроки в течение ограниченного периода времени в одном и том же месте и на которой экспонентам разрешается представлять образцы своей продукции для заключения торговых сделок на национальном и международном масштабах». Таким образом, основным различием является то, что ярмарки обычно проводятся в одном и том же месте и в определенные, привычные для всех сроки; выставки, имея то же название, могут проводиться в разных местах и в разное время.

Туристические ярмарки дают профессионалам туристической индустрии важные преимущества:

- немедленная обратная связь, т.е. диалог с потребителем и получение немедленного отзыва о турпродукте. Что дает возможность исследования и получения информации о необходимости доработать, если потребуется, турпродукты привести их в соответствие с требованиями покупателя;
- сбор и анализ информации о спросе на турпродукт,
- что дает возможность прогнозировать его продажу;
- непосредственная продажа;
- изучение тенденций развития региональной и мировой туристической индустрии;
- возможность установления личных деловых связей.