

Олег Рожок

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ПРОСТОРИ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Стаття є *актуальною* у теоретичному та практичному сенсі тому, що у своїй сукупності вона піднімає питання функціонування як зосередження багатоканального та різноманітного синтезу мистецтв у видовищі та видовищності як такої, окреслює подальші перспективи розвитку видовищної складової культури, намічає практичні шляхи опрацювання «синтезуючих технік» видовищ в мистецькій практиці.

Дослідження подібного спрямування можуть здійснюватись і в руслі мистецтвознавства – у тих випадках, коли окремо розглядається, наприклад, музичне мистецтво у створенні його видовищних форм. Та на відміну від такого підходу, у якому відображається спеціальний локальний погляд на предмет, дана стаття позначена комплексним, загальнотеоретичним культурологічним характером із необхідним застосуванням знань про специфіку окремих видів мистецтв.

Синтез мистецтв, якій поєднує в собі як суб'єктні, так і об'єктні аспекти, безумовно, є однією із засадничих інтерпретативних реалій в культуротворчості ХХ – поч. ХХІ століть. Його прийнято визначати як суб'єктно-об'єктну або об'єктно-суб'єктну даність культури.

Головним чинником виступає визначення ґрунту, головної спрямованості такої взаємодії – чи походить вона зі свідомості чи, навпаки, з предметно-знакової реальності культури.

Беззаперечним видається, що синтез формотворчих інтенцій є тим важливим образом-інтерпретантом, який спонукає до розуміння синтезу не як суб'єктного чи об'єктного простору твору, а як суб'єктно-об'єктної реальності, що несе в собі реалії безкінечного взаємообігу – від свідомості до предметного світу, і навпаки. Важливо зазначити, що всі ці аспекти надзвичайно загострилися в сучасній культурі і часто мають ознаки конкуруючих онтологій, конкуруючих інтерпретативних парадигм. Більше того, можна говорити про виникнення різних за жанровим походженням інтерпретативних кіл: мистецтвознавчих, культурологічних, філософських, естетичних і суто мистецьких, до яких належать практикуючі музиканти, режисери, драматурги та ін.

Всі наведені аспекти поки що не визначені саме як синтетичні явища, характерні для культуротворчих процесів ХХ – поч. ХХІ століть. Це пов'язано з тим, що ці образи мають бути реконструйованими як цілісний процес, під яким розуміється синтез образу, предмету, ідеалу, модельного

простору та ін. Можна говорити про велику міру метафоричності у використанні слова «синтез», але разом з тим саме це означення дозволяє більш широкому розумінню поняття синтезу мистецтв – як в просторі культури, так і в просторі свідомості цієї культури, а також в просторі свідомості особистості-творця того чи іншого культурного артефакту.

Синтез мистецтв традиційно осмислювався і розглядався в контексті метафізичних уявлень про «небесні» елементи або засади формотворення, які є певними атомами єднання різних видів мистецтв. Починаючи від сполучення ноти і кольору, а також кольору і лінії у В. Кандинського, звуку і кольору у О. Скрибіна весь складний контекст можна уявити як своєрідний «елементаризм», більше того, як «позитивізм», тобто віднайдення певних природних, глибинних, незалежних від людини засад єднання і синтезування видів мистецтв.

Під впливом релігійно-містичної філософії «всеєдності» В. Соловйова в російській музиці початку ХХ століття формується ідея нового синтетичного, соборного теургічного мистецтва, здатного у своїй найвищій творчій напрузі до перетворення життя й всесвіту. Ця ідея у повній мірі втілювалася у творчості російських композиторів-космістів – О. Скрибіна, І. Вишнеградського, М. Обухова, а також в окремих творах С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, І. Стравінського. Космологічними ідеями просякнута опера М. Римського-Корсакова «Сказання про невидимий град Китеж та діву Февронію», балет І. Стравінського «Весна священна», кантата С. Прокоф'єва «Семеро їх» та інші твори початку ХХ століття. Розуміння музичного твору як синкретичного засобу трансляції найважливіших істин, просвітлення й вдосконалення людства, обумовлювало оновлення художньої мови: до партитури «Прометею» О. Скрибіна включено світловий рядок *Luce*; нереалізований проект грандіозної скрибінської «Містерії» та ескізи великої театралізованої композиції «Попереднє дійство» містять ряд блискучих (хоча й подекуди утопічних) знахідок, які на багато років випередили свій час; літургична містерія І. Вишнеградського «День Буття» та ораторія М. Обухова «Книга життя» втілюють концепцію «пангармонії» та «пансонорності», що реалізувалася в умовах мікрохроматики. Таким чином, ідеї синтезу мистецтв сприяли оновленню стилістики й жанрової палітри музики початку ХХ століття, формували нове розуміння завдань мистецтва в системі культури.

Метафізичний вимір є тим фундаментальним, традиційним обрієм, який є засадничим для всіх мистецьких адекватій, в якому б з художніх контекстів вони не відбувались – чи то в контексті рефлексії художників,

музикантів, митців у широкому розумінні, чи в контексті мистецтвознавчої, філософської, соціологічної, загально дослідницької думки. Лише згодом виникає інакший, більш радикальний і категоричний підхід. Мається на увазі злам традицій, що відбувся в просторі авангарду, коли особливого загострення набуло протиставлення новітніх ідей та традицій, позначене, зокрема, у процесах формотворення.

Так, виникає пошук не метафізичних, а ще більш глибинних реалій, таких, що пов'язані не лише з природними, до культурними реаліями, а й виносять синтез мистецтв у контекст планетарних філософських, релігійних та інших можливостей бачення синтезу. Йде мова про концепції синтезу Р. Генона, О. Скрябіна, О. Блаватської, М. Реріха та ін. Цей контекст можна вважати традиційно метафізичним, але він вже не є елементаристським, природо-вимірним. Потім, у постмодерні, взагалі відбулося заперечення будь-якої метафізики. Сутність синтезу мистецтв у постмодерних рефлексіях розглядається на підставах радикальної еkleктики. Синтез «нелінійної рефлексії» свідчить про намагання позбавитися будь-якої рефлексії. Знову актуальним стає позитивізм, але він вже інакший за позитивізм початку ХХ століття. З філософської настанови він перетворюється на певну натурфілософію, більше того, настанову глобалізаційного характеру, що передбачає звернення людини до макросвіту і мікросвіту як до абсолютно ідентичних реалій [3].

Це провокує нові синтези, нові симбіози, які визначають як ризому, складку та ін. Весь постмодерний контекст, пов'язаний з роботами Ж. Дельоза, М. Фуко, Р. Барта, У. Еко актуалізує проблему синтезу, але не інтерпретує її як традиційну для цього поняття. Одвічний пошук гармонії відбувається тут на тлі складних драматичних реалій, пов'язаних з намаганням до глобального синтезу всіх світових наявних концепцій, методів, сюжетів.

Поруч з еkleктизмом та радикальним запереченням попередньої культури, що характеризують авангард і постмодерн, відбувається пошук неокласицистської гармонії, яку П. Козловські назвав «постмодерним неокласицизмом» [4].

Одне із визначень мистецтва говорить про нього як про таке, що визначається через поняття вміння, майстерності та творчості. Синтез мистецтв як феномен сучасної культури важливо розглянути як симбіоз прийомів, навичок (вміння), симбіоз інтерпретації, трансформації тексту, культурно-історичних алузій (майстерність) і як симбіоз продукуючих інтенцій, креативних ідей, культурного діалогу (творчості). Вже цей контекст формотворчості говорить про синтез мистецтв як складну

розгорнуту реальність можливостей взаємодії творчості, майстерності і вмінь, яка і створює контекст синтетичного мистецького твору.

Особливе значення має стильовий вектор синтезу мистецтв, його глибинні первинні синтези, такі як спонука, поступ, інтуїція або напрямок ідеї. Це дає можливість визначення симбіозу мистецтв, який існував в рамках того чи іншого стильового напрямку. Так, синтез в стилі модерн, як відомо, тяжів до зображувальних, архітектуроцентристських, видовищних втілень.

Синтез мистецтв авангарду – це більше проектний, експериментальний синтез, який залишився як стратегія прориву в новий простір. «Авангард» видається надто стислою та загальною назвою для цього стильового виміру. Насправді ж це – креативний, персональний проект, що виникає як певне втілення мистецького космологізму митця. Яскраво свідчать про це постаті Казимира Малевича, Василя Кандинського, Павла Філонова, композиторів нововіденської школи А. Веберна А. Берга А. Шенберга, французької «шістки» (А. Оннегер, Д. Мійо, Ж. Орік, Ф. Пуленк), а також П. Гіндеміта, Е. Орфа, І. Стравінського. Їм вдалося створити свої особисті синтези, які насичені абсолютно новітніми креативними образами, тяжіють до персонального космологізму і персонального синтезу [5, с. 115].

Синтез мистецтв в постмодерні формується в різних напрямках. Особливий варіант синтезу – це підпорядкування, у якому один вид мистецтва домінує над іншим. Також характерним є такий тип синтезу як симбіоз – коли рівноправні мистецтва у взаємодії поєднуються у щось принципово нове (наприклад естрада, у якій окремі види мистецтва, такі як музика, танець, театр, цирк взаємодіють, породжуючи принципово новий тип впливу на глядача). Також розповсюдженим синтезом мистецтв є концентрація – окреме мистецтво «вбирає» у себе інші, зберігаючи свою художню природу (наприклад кіно поглинає досвід і художні засоби живопису, літератури, театру, залишаючи власну специфіку). Особливий «технічний» тип синтезу сучасних мистецтв це – тип трансляційного поєднання: один вид мистецтва виступає засобом передачі, трансляції іншого. Наприклад телебачення, кіно, фотографія активно передають художні результати театру, балету, живопису тощо. Отже, постмодерн тяжіє до тотальної еkleктики, до єднання абсолютно різних форм, які уживаються в єдиному просторі за умови тотального симбіозу. Згодом, простір в постмодерні вже більше структурується в контексті парадигмальної динаміки, яка заперечує попередній еkleктизм. Так,

виникають певні архетипові образи, утворюються стильові виміри, що йдуть від пастіччю, палімпсеста та ін. [2, с. 233].

Віталізм як життєва настанова в контексті метаекологічної проблематики постмодерної культури стає наскрізною парадигмою для всіх видів мистецтв, зокрема театру, архітектури, дизайну середовища. Це – простір нелінійної архітектури. Такий різновид синтезу походить від наміру митця відшукати формотворчі аналоги своєму твору в природі – чи то клітина, чи то інші мікробіологічні об'єкти, – а потім інсталювати знахідку в простір комп'ютера. Цей кіберпростір дає можливість зазирнути в лабораторію природи, яка є ідеальною моделлю можливостей творчого синтезу.

Наприклад, видові прояви синтезу мистецтв визначаються в контексті архітектуроцентристської парадигми. Архітектура розуміється як надмистецтво, як мистецтво, найбільше пов'язане з життям. Це характерно для всіх видів і типів архітектури різних часів, але особливо це постулюється, як певний *Gesamtkunstwerk*, якщо використати образ Ріхарда Вагнера, у ХХ столітті [1]. До подібних проектів належать: структурно-синтетичний проект В. Гропіуса, органічна архітектура Міс ван дер Роє, проекти Пітера Ейзенмана та ін. Всі вони певною мірою інтерпретують синтез як певну світобудівну конструкцію. Це видається цікавим прикладом образу синтезу мистецтв, що базується на підставі розуміння мистецтва як життєбудівної конструкції або світобудівної практики.

Живописний синтез мистецтв актуалізує проблему зображення, проблему єднання в кольорі середовища різних інтенцій, що певною мірою нагадує експерименти у музиці О. Скрябіна. Живописний симбіоз яскраво проявляється у творчості В. Татліна, В. Кандинського та ін.

Музичний симбіоз мистецтв дуже важливий як певна трансформація класичної музики. В даному сенсі виразно відокремлюються дві стадії – модерністська та авангардна, певним чином артикульована також і постмодерністична стадія (з тою мірою метафоричності, з якою можна вжити термін «постмодернізм» по відношенню до музики).

Модерністський музичний синтез базується на ідеї соборного теургічного мистецтва, вищою метою якого є вдосконалення світу й людства. Своє вираження ці ідеї знайшли в творчості О. Скрябіна та цілої плеяди російських композиторів-космістів, серед яких І. Вишнеградський, М. Обухов, М. Рославець, М. Черепнін, Є. Голишев, А. Лур'є, а також в окремих творах М. Римського-Корсакова (опері «Сказання про невидимий град Китеж та діву Февронію»), С. Прокоф'єва (кантаті «Семеро їх»),

І. Стравінського (балеті «Весна священна», хореографічних сценах «Свадебка») та ін.

Ідеї всеєдності, цілісності й гармонії всесвіту втілювалися в кількох творах російських композиторів початку ХХ століття, позначених «містеріальним» духом – «Містерії» О. Скрябіна, «Дні Буття» І. Вишнеградського, «Книзі життя» М. Обухова. Грандіозність задуму, для втілення якого залучалися всі види мистецтва (музика, поезія, архітектура), жанрова синтетичність (твір-дійство, твір-ритуал), розуміння результуючого, підсумовуючого значення цих творів, усвідомлення їх як головної справи власного творчого життя (як правило, не завершеної), як творчого кредо, зближує ці твори між собою. Їх поява, навіть самий їх задум переконливо свідчить про те, що ідеї космізму, перетворення світу засобами мистецтва буквально «носилися в повітрі», а синтез мистецтв виступав в них як потужний засіб реалізації найвищих над-художніх цілей.

«День Буття» І. Вишнеградського створений для симфонічного оркестру та читця (1922), в тексті лібрето, створеного самим композитором, йдеться про зародження нової Космічної свідомості. Як зізнавався І. Вишнеградський, поява цього твору була результатом певного певного містичного досвіду, одкровення. Гносеологічні ідеї В. Соловйова щодо синтетичного методу пізнання, який об'єднав би раціональне і інтуїтивне, позначилися, таким чином, не лише на ідеї та стилістиці твору, але й на процесі його виникнення.

Бажанням вдосконалення, очищення людства засобами мистецтва продиктований задум монументальної містерії М. Обухова «Книга життя», над якою композитор працював протягом цілого життя. Твір тривалістю у сорок вісім годин, згідно задуму композитора, мав виконуватися щорічно на Різдво. Сюжетною основою містерії М. Обухова стали події, описані в Євангелії, пов'язані із трагедією останніх днів Христа, тобто сюжетно «Книга життя» пов'язана із жанровим каноном пасіонів. Але, на відміну від них в творі відчутні апокаліптичні мотиви, і також присутній глибоко сторонній для жанрового канону страстей мотив виправдання Іуди як виконавця волі Христа. Розуміння «Книги життя» як певного священнодійства, колективного ритуалу, спрямованого на вдосконалення людства, вимагало залучення виразових засобів усіх мистецтв, а також додаткових, позамистецьких чинників, що впливали б на всі органи чуття людини, зокрема, світла, запахів.

Апофеозом російської космогонії мав стати грандіозний твір О. Скрябіна «Містерія», задум якого композитор виношував з 1903 року і завершити який не зміг через раптову смерть у 1915 році. За допомогою

небаченого ще синтезу всіх існуючих мистецтв, а також нових мистецтв майбутнього, О. Скрибін прагнув пробудити божественні енергії людства, його потужні психічні сили. Оскільки твір залишився не завершеним, можна розглядати лише деталі *задуму* композитора, якими він ділився з учнями та друзями, а також ескізи і фрагменти «Попереднього дійства» (першої частини «Містерії»), відтвореного у версіях послідовників О. Скрибіна – С. Протопопова та О. Немтіна. До певної міри ескізами до свого головного твору – «Містерії» – О. Скрибін вважав все написане ним за всі роки творчості. Варто зазначити, що для розуміння сутності ідеї скрибінського синтезу мистецтва важливою є сама інтенція, задум твору, тоді як його реальне звучання, навіть наявність або відсутність, є чинником другорядним. Відсутність твору як фізичного тексту не заважає вибудові системи, подібно тому, як відсутність реально існуючих хімічних елементів не заважала створенню узагальнюючої системи Д. Менделєєва, що передбачила їх властивості.

Згідно задуму О. Скрибіна, «Містерія» мала стати симфонією світла, запахів, смаку, доторків, поглядів та симфонією «мислеобразів». Елементами цілого в ній мали виступати, поряд із звуками, промені світла, «промені» та хвилі ароматів, смакові відчуття, жести і навіть уявні звуки, які не звучали в реальності, але їх необхідно було уявити (тобто синестезійні образи звуків). Виконання «Містерії» вимагало створення особливого простору: за задумом О. Скрибіна, воно мало відбутися в Індії у спеціально збудованому храмі, на березі дивовижно прекрасного озера. Ауру цього твору поетично передав К. Бальмонт у вірші-епітафії на смерть О. Скрибіна:

Он чувствовал симфониями света.
Он слится звал в один плавучий храм –
Прикосновенья, звуки, фимиам
И шествия, где танцы как примета,
Всю солнечность, пожар цветов и лета,
Все лунное гаданье по звездам,
И громы тут, и малый лепет там,
Дразненья музыкального расцвета.
(Бальмонт К. Звуковой зазыв).

Теургічне розуміння мистецтва зросталося із самоусвідомленням митця як месії, який своєю творчістю здійснює вищу волю. Воно супроводжувалося радикальним оновленням засобів виразності мистецтва, оскільки оновлене мистецтво мало говорити оновленою мовою. В цих

моментах модерністичний музичний синтез наближається до музичного синтезу авангарду.

Персональним космологізмом, месіанською ідеєю позначений музичний синтез першої хвилі авангарду, представленій творчістю А. Шенберга, А. Берга та А. Веберна, які в певній мірі заперечили попередні уявлення про музичні засоби виразності і створили новий музичний простір, насичений новітніми алузіями.

Усвідомлення новацій А. Шенберга відбувається тільки останніми роками: тривалий час його творчість сприймалася як певна реалізація методу серійної додекафонії, який, як відомо, охоплює лише останній, третій період творчості композитора. В той же час попередні періоди творчості залишалися осторонь уваги, причому найважче було відшукати «модуль сприйняття» творів другого, «перехідного» періоду, який характеризувався відмовою від комплексу засобів музичної виразності романтизму, відходом від фундаментальної основи музичного мислення класицизму та романтизму – тональності. Вже сама назва «атональна» музика свідчить про брак критеріїв сприйняття новацій музичної мови. Лише останнім часом музикознавство здійснює спроби – причому вдалі, результативні – відшукати модус сприйняття «атональної» музики А. Шенберга *поза* музикою, у синестетичних властивостях творчої природи А. Шенберга, який поєднував в собі художника, літератора і композитора. Глибокі зв'язки живописних і музичних творів митця простежуються на рівні стилістики, семантики, методу композиції. Так, принципу деформації форм предметів та їх природних кольорів в живописі відповідає деформація традиційного тематизму та тональності в музиці; як в живописі, так і в музиці світло і колір стають носіями асоціативної, сугестивної, символічної функцій; як в музичних, так і в живописних полотнах цілісність твориться на основі монтажного принципу залучення окремих самостійних елементів (звуко-тембрів, мотивів, фраз – в музиці; кольорових точок, плям, ліній – в живописі).

Найбільш ємко відбиває специфіку синестетичного мислення А. Шенберга в музиці його ідея *Klangfarbenmelodie*, мелодії тембрів, яка вперше була реалізована ним у «П'яти п'єсах для оркестру» (ор. 16), зокрема в третій п'єсі циклу, що має назву «Фарби». Музичне розгортання в даній п'єсі базується на динамічній грі тембрових фарб при статичному ритмі і повільних зрушеннях гармонічної вертикалі. Мелодія тембрів, таким чином, передбачає нову якість музичного тематизму, оснований не на зміні висоти звуків, але на зміні їх тембру.

Логічне продовження шенбергівська ідея Klangfarbenmelodie отримала у творчості А. Веберна. Досконалою розробкою даної ідеї відрізняється блискуча оркестровка А. Веберном шестиголосної фуги-ричеркати з «Das Musicalische Opfer» Й. С. Баха. В версії А. Веберна носієм тематичних функцій, поряд з мелодичною темою з бахівської фуги, виступає послідовність змін музичних тембрів, отже, тембр і висота звуку рівноважені в своїх семантичних і конструктивних функціях.

Синестезійна ідея Klangfarbenmelodie – одна з багатьох креативних знахідок А. Шенберга, яка живить музичне мистецтво впродовж цілого століття. Її відлуння знаходимо в постмодерністських композиторських пошуках А. Шнітке (балет «Жовтий звук» за текстами В. Кандинського), С. Губайдуліної (скрипковий концерт *Offertorium* з алюзіями на фугу-ричеркату Й. С. Баха в оркестровці А. Веберна), Е. Денисова («Живопис» для симфонічного оркестру) та багатьох інших творах.

Однак, дослідження музичного симбіозу в постмодерні – це тема нашої подальшої розповіді.

1. Вентури Р. *Разнообразие, уместность и изображение в историцизме или PLUS Ca SANGE...* / Роберт Вентури // *Архитектон*, 1993. – № 4. – С. 21–25.
2. Вагнер Р. *Избранные работы* / Рихард Вагнер : [пер. с нем.]. – М. : Искусство, 1978. – 696 с.
3. Добрицына И.А. *От постмодернизма к нелинейной архитектуре* / И.А. Добрицына. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 415 с.
4. Козловски П. *Культура постмодерна* / Петер Козловски. – М. : Республика, 1997. – 240 с.
5. Малевич К. *Супрематизм. Мир как беспредметность или Вечный покой* / К. Малевич. – М. : Гилея. – Т. III. – 2000. – 392 с.

Рожок Олег. Синтез мистецтв у просторі сучасної художньої культури. Стаття присвячена проблемі синтезу мистецтв у видовищі як культуротворчому та інтегративному фактору художньої культури. Особливу увагу приділено розгляду особливостей здійснення синтезу мистецтв у видовищі та його виявленню в культурі ХХ – поч. ХХІ століття.

Ключові слова: синтез мистецтв, модерністський музичний синтез, композитори-космісти (О. Скрябін, І. Вишнеградський, М. Обухов), музичний синтез першої хвилі авангарду (А. Шенберга, А. Берга та А. Веберна).

Рожок Олег. Синтез искусств в пространстве современной художественной культуры. Стаття рассматривает проблемы синтеза искусств в зрелище как интегративного фактора развития художественной

культури. Особенное внимание уделяется рассмотрению особенностей синтеза искусств как зрелища в культуре XX – начала XXI века.

Ключевые слова: синтез искусств, модернистский музыкальный синтез, композиторы-космисты (А. Скрябин, И. Вишнеградский, М. Обухов), музыкальный синтез первой волны авангарда (А. Шенберга, А. Берга и А. Веберна).

Rogok Oleg. Synthesis of the Arts in the space of contemporary art culture. The article is devoted to the synthesis of the arts in the spectacle as an integrating factor of the development of culture. Special attention is paid to the features of synthesis of the arts as a spectacle in the culture of XX – beginning of XXI century.

Keywords: synthesis of the arts, a modernist musical synthesis, composers cosmists (A. Skryabin, I. Vyshnyehradskyu, M. Obukhov), musical synthesis of the first wave of avant-garde (A. Schönberg, A. Berg and A. Webern).

Любов Лисенко

ПИТАННЯ ЛІНГВОКОНСТРУЮВАННЯ В ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ. КОМУНІКАТИВНА ТА КОГНІТИВНА МІСЦЯ МОВИ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДОСЛІДЖЕННІ

Ми живемо в унікальну епоху, під час якої відбуваються глобальні трансформації політичних систем, державних утворень, суспільних уподобань, що супроводжується кардинальною переоцінкою культурних цінностей. Дві взаємовиключні тенденції – загальносвітова глобалізація та посилення національної свідомості – є визначними в житті багатьох народів. Але, напевне, для жодного вони не є такими значущими та гострими, як для народу України. Дійсно, держава, яка є територіально фактично центром Європи, змушена сьогодні доводити наявність в собі певних історично обумовлених цінностей і прагнень, які здатні ідентифікувати її в сім'ї Європейської Співдружності. Водночас Євроінтеграція центральної Європейської країни вимагає від українців прийняття глобалізаційних тенденцій мультикультурності та політкоректності, які безумовно панують в ідеології Євросоюзу. Це, в свою чергу, може означати зречення деяких етнічних особливостей, які роблять український етнос неповторним та самобутнім. Отже, як правильно відповісти на поставлені виклики? Чи можливо інтегруватися в Європейське та світове співтовариство, не втративши своє «культурне