

УДК 133.2:7.038.6

3-46

Віктор ЗДОРОВЕНКО

ПРОБЛЕМИ СИНТЕЗУ В ЕСТЕТИЧНІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ ПРЕДМЕТНОГО СЕРЕДОВИЩА

Досліджено сутність, тенденції і проблеми синтезу в естетичній організації предметного середовища. Здійснена характеристика значення синтезу для способів органічного поєднання мистецтва з середовищем життєдіяльності, а також з'ясовано сутність призначення синтезу, здатного не лише збагачувати розвиток образотворчих і необразотворчих видів мистецтва, але й відігравати значну культуротворчу роль в духовному житті суспільства. В цьому контексті аналізується зміст сучасних тенденцій синтезу в художній творчості.

Ключові слова: *синтез, мистецтво, життєве середовище, правдивість середовища, інформативність середовища, відеоінсталяція, гуманізм, ленд-арт.*

У процесі свого розвитку мистецтво склалося як вагома духовно-практична цінність людства. Власну значущість воно стверджувало спроможністю образного відображення і вираження смисложиттєвих цінностей людини. При цьому мистецтво виконує діалектично взаємопов'язані функції: естетичної організації середовища життєдіяльності і одухотворення життя людини. Та ось здійснилася глобалізація. Індустріалізм залучив нас до вестернізованої цивілізації, яка увійшла в XXI ст. на тлі тотальної економічної кризи, зламу пропорцій, загибеллю цілих галузей господарювання, знеціненням національного багатства, кризою культурної ідентичності, злиденним животінням середнього класу. Безжальна логіка розвитку глобалізму і фінансового капіталу, виштовхуючи мільйони людей в аутсайтери, неминуче відхиляє траєкторію світової культури від гуманістичного виміру. Вже сьогодні вирують соціальні потрясіння і взаємна ворожнеча

в розірваному суспільстві Заходу, Північної Африки, Близького Сходу. Із маси приречених на животіння, виділилися радикальні сили для жорстокого спротиву вестернізованим цивілізаційним конструкціям. І діють вони у всеозброєнні можливостей інформаційних технологій, мобільного зв'язку в різноманітних формах (хакерства, флеш-моба, мережових метадій, високотехнологічного терору та ін.).

Чи доречними, на тлі глибинного процесу згасання індустріального суспільства, виглядають рефлексії про сутність і специфіку естетичної організації життєвого простору? Ми налаштовані на позитивну ствердну відповідь, виходячи з усвідомлення того, що гармонізація предметного середовища є не лише естетичним, але й значущим соціальним процесом. І визначається соціальною структурою суспільства, його суспільними та духовними цінностями. Надзавдання естетичного виховання – плекання творчого характеру світовідношення людини. Тому більш ніж помиляються ті, хто вважає завдання естетизації життєвого середовища не актуальними. Адже художня якість середовища, в якому ми живемо, – це одна з найважливіших мір багатства суспільства, тому що спочатку ми створюємо наші міста, а потім наші міста створюють нас. І в цьому процесі творення важливо розуміти суттєві ознаки, які визначають процес утворення синтезу в художній практиці.

Проблема полягає в тому, що сутність синтезу переважно розглядається на рівні його *значення* для виявлення широких можливостей об'єднання образотворчих і необразотворчих способів побудови художньої мови, що органічно поєднує мистецтво з середовищем життєдіяльності. На наш погляд, в цьому питанні не менш важливим є з'ясування *призначення* синтезу в мистецтві. Якщо це прийняти за критерій, тоді зрозумілим стає, що зміст і сенс синтезу, позначений формулою “людина – середовище”, здатен не лише збагачувати розвиток певних видів мистецтва, але і його роль в сучасному художньому житті суспільства.

Наявні в естетиці міркування про сутність і тенденції синтезу в художній творчості варто, на нашу думку, доповнити дослідженням змістовності художнього мислення і аналізом сучасної мистецької практики, завдяки яким взаємодія різних

мистецтв поступово перетворюється на явище неперервне, комплексне і здатне реально плекати гідний рівень естетичного смаку у широкого загалу. Для цього важливо з'ясувати, яким чином ідею художнього синтезу можна вивести за межі традиційного “приєднання” живопису, скульптури до нової архітектоніки життєвого простору з тим, щоб все функціональне і просторове середовище комплексу, всю його структуру, речові та образотворчі цінності піднести до значення синтезованого художнього твору.

Способи, якими мистецтво ХХ – початку ХХІ ст. формує себе в діалозі з природою і штучною сферою життєдіяльності людини, наповнюючи їх виразним художнім смислом, в капітальній праці “Постмодернізм: Мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ століття” досліджує К.Ю. Андреева [1]. Це, зокрема, мегапроекти народження художніх творів з природних енергій, які утворюються переробкою ландшафту у відповідності до задуму авторів про створення грандіозних споруд, сприйняття яких вимагає “переключення з суб’єктивного способу візуального сприйняття на безсуб’єктивний, адже вони не вміщуються в полі зору людини” [1, 184].

Безумовно, це цікаве дослідження того, як взаємодією архітектури, живопису і природних ландшафтів породжується якісно новий простір, що вміщує в собі реальне і створене засобами мистецтва, варто доповнити аналізом новітніх форм “ленд-арту” з метою з’ясування можливостей образного зображення і відображення реальності.

Теоретичні моделі середовища, його смислові і художні виміри, а також практику їх втілення досліджує у своїй монографії “Художник, простір, середовище” С.Б. Базазьянц [2]. Його рефлексії над цією проблемою цікаві аналізом трансформації класичної інтерпретації змісту поняття “синтез” і досвідом аналізу форм взаємодії мистецтв 70 – 80-х рр. ХХ ст. Досліджена ним жива практика мистецтва, що націлена на опанування середовищем, через його духовне озвучення взаємодією різних видів мистецтв, може стати евристичним підґрунтям пошуку раціональних начал в різних підходах, які забезпечують цю мету. Така позиція убезпечує від абсолютизації значення одного з дієвих принципів у цій справі.

Критичний аналіз претензій певних модифікацій поп-арту на естетизацію предметного середовища містить праця А.В. Кукаркіна “По той бік розквіту” [5]. Її цінність для дослідження нашої теми зумовлена панорамним висвітленням духовного життя ринково орієнтованого постіндустріального суспільства, багатим документальним матеріалом, який дозволяє осмислити сутність дійсних причин досягнень і проблем сучасного мистецтва.

Виходячи із зазначеного, *метою* статті є дослідження проблем синтезу в організації життєвого середовища та його ролі в сучасному художньому житті суспільства.

Між багатьма авторитетними інтелектуалами і діячами сучасної художньої культури побутує думка про малоімовірність реалізації свідомої інтеграції мистецтв у вирішенні проблеми естетичної організації життєвого простору, в обрії якого могла б знайти втілення ідея утвердження буття як творчого діяння. Одні з них пояснюють неможливість синтезу мистецтв через відсутність в ринково орієнтованому суспільстві необхідних для цього спільних цілей, ідей, навколо яких можна конденсувати творчий дух діяння, що випромінює бажання перетворення життєвого простору як прекрасного житла людства, об'єднаного відчуттям єдиної родини.

На переконання М. Калашнікова, будь-яке життєдайне суспільство повинно бути захоплене Спільною Справою, навколо якої вибудовується його позитивна перспектива. Саме загибель цього соціального феномену стала головною причиною деградації пострадянського суспільства. Відтоді, як “перебудовчі” процеси запровадили ринково орієнтовані механізми реформування соціуму, споживацьке начало запанувало над творчим. Потреби придушили здібності і остаточно ствердився дух привласнення і споживання. Величезній кількості людей було відмовлено у можливості самореалізації. Застосування власних знань, навичок, умінь через тотальну деіндустріалізацію і масове безробіття стало нереальним. Натомість сьогодні ствердилися тип “трофейної” економіки і виплекана нею деградована культура, яка замість інтеграції, провокує глибокий розпад соціуму, вбиваючи “віру в будь-які святині, в добро і вірність, в гідність і совість, у

свою країну, в патріотів і героїв. Вона зруйнувала і спаскудила всі святі символи. Наша країна – помийниця, історія її – повне лайно. І люди, повіривши в це, перетворилися на жадібну, боягузливу, цинічну біомасу, подібну до сарани” [4,153].

Інші інтелектуали заперечують можливість реалізації творчих зусиль митців для створення естетично виразного життєвого простору, в якому суголосні ритми і пластичні структури мозаїки, скульптури, розпису та природні чи архітектурні ландшафти на тій підставі, що при такому підході над художником будуть тяжіти смаки, оцінки та ідеали замовників. І ця обставина обмежить або навіть унеможливить втілення авторської концепції твору.

Дисонанс між прагненням художника максимально повно вирішити свої професійні завдання і необхідністю враховувати настанови замовника є лейтмотивом багатьох рефлексій щодо цієї проблеми. Так, наприклад, Ф. Кінг, скульптор з високою мірою винахідливості в галузі змісту і форми твору, особливо в плані матеріальної конкретності, наполягає на автономії митця від певної програмності. Це, на його переконання, надає безумовне право, так змінювати зображувальну техніку, щоб зуміти досягти здатності свободи самовираження. Художник вправляється у створенні скульптур, які виражають тенденції “притаманного нам усім бажання нагромаджувати, розбивати, складати чи поєднувати до купи різні матеріали в найрізноманітніших комбінаціях” [6, 2 – 3].

Зразком такого енергійного методу розробки конструкції є, наприклад, скульптура “Кільця Шиви”, яку дизайнер художніх виставок К. Ламперт коментує як композицію, що утворюється із “шматків сталевого тросу, дерев'яної колоди та уламку просвердленої глиби сланцю, які поєднуються таким чином, що створюється враження руху, пружності танцю. Звідси і назва скульптури, що нагадує багаторукогого індійського бога Шиву” [6, 11]. Сам Ф. Кінг зауважує, що “мета моїх зусиль, можливо не ідеальна: вона обмежена наявними матеріалами з властивими для них вагою і придатністю до обробки, певним робочим простором, моєю власною фізичною статурою, самим ґрунтом – як початковою, а зазвичай і кінцевою крапкою” [6, 11].

Фізико-хімічна характеристика матеріалу як початковий, а часто і кінцевий вимір творчості суголосна з творчістю іншого британського скульптора Д. Неша, який зауважує: "...я повстав проти правил столярного мистецтва (Неш працює з деревом, авт.), – мені подобається здійснювати з ним якомога менше маніпуляцій: щоб людський задум ледь проглядав у ньому" [6, 5]

Відомий англійський скульптор Д. Мейн також творче натхнення черпає у спробах відтворити такі скульптурні конструкції, які "якщо обійти навколо них викликали б відчуття простору, що змінюється і враження двоїстості сприйняття... Кожна його робота представляла собою одну з геометричних фігур, проте зрештою в них не було нічого стандартного" [6, 7].

Прагнення вибитися за межі стандарту, традиції, соціального замовлення, яке мотивується бажанням самовираження, спробою виявлення властивостей матеріалів, тяжінням людини до руху і розвитку є головними аргументами, які заперечують можливість розробки образного ладу в активному формуванні життєвого середовища. Адже образне "озвучення" простору міст, крім суто естетичних завдань, вимагатиме від художника врахування функціональних, позамистецьких вимірів буття, яким підпорядковується існування життєвого середовища.

Для художньої практики, яка базується на *гуманістичних* засадах, синтез мистецтв є визначальним вектором розвитку, а також тим вищим рівнем, до якого має прагнути творча діяльність. Навіть у сучасних країнах "капіталізму з людським обличчям" сьогодні не лише відчувається нагальна потреба в синтезі мистецтв, але й створюються передумови (на різних рівнях – естетичному, соціальному, економічному) для його реалізації. Особливо суттєвого значення при цьому набуває прагнення запроваджувати планову основу розвитку міського будівництва.

В соціальному відношенні синтез мистецтв, на нашу думку, є важливим насамперед як засіб формування цілісного, виразного і одухотвореного життєвого простору громадянського суспільства, яке маніфестує своє підпорядкування ціннісним потребам людини. В такому випадку, одним з основних соціальних критеріїв такої художньої взаємодії доречно вважати виховний принцип, плекання змісту світовідношення певного народу, який

уже витворився у власній духовній цілісності та базових соціальних цілях.

Поміж основних естетичних якостей життєвого середовища, яке постає як об'єкт формування, ми вважаємо виправданим виділити такі найважливіші критерії: художня спрямованість, гуманізм, правдивість, інформативність. Якщо найважливішим критерієм конкретного мистецького твору є виражена в образі ідея, уявлення про те, *що* цей твір випромінює у світ, *що* він несе людям, *що* підносить в їхніх очах, то ще більшою мірою це стосується сукупності окремих, але взаємодоповнюючих одне одного творів, які і утворюють художній синтез.

Гуманізація середовища передбачає загальне ставлення до людини як до головної мети і сенсу розвитку суспільства. Конкретне втілення гуманізму в художніх цінностях передбачає духовність, співмасштабність та оптимістичну налаштованість оточуючого нас простору. Цією зорієнтованістю на людину наділяється більшою чи меншою мірою будь-яке міське середовище. Ми зауважуємо лише те, що в його художню форму підставляються інші значення.

Наприклад, район Дефанс у Парижі. Безумовно, виразний. Величезна залізобетонна плита, за задумом архітектора Зерфюса, яка піднята над рівнем землі, що віддана транспорту, утворює платформу, на якій будують, живуть, працюють. Величезні чорні, подекуди кольорові башти офісів. Вікна непомітні, входи до приміщень часто зроблені знизу з під самої плити і зовсім непомітні, – це порушує співмасштабність споруди з людиною, робить офіси емоційно ще холоднішими. Великі відкриті простори. Зелені насадження в ящиках не створюють враження природності. Вони швидше сприймаються як фікус, який самотньо стоїть в куті кімнати, як біологічний експонат, покликаний нагадати сучасній людині, що була та десь ще існує природня рослинність. Поодинокі скульптури – фігуративні, абстрактні. Дизайнерські розфарбовані частини споруди – стовпи з поштовими скриньками, витяжні канали, якісь басейни технічного призначення, але вкриті декоративними розписами. Усе це ефектно, вправно зроблено і водночас навіює емоційний холод. Постає якийсь штучний світ, породжений людиною, але існую-

чий не для неї, а для самого себе. Про гуманістичний вимір такого проекту говорити не доводиться.

Натомість виразних успіхів в естетичній організації середовища досяг шотландський Глазго. Оскільки на його прикладі можна бачити, що середовище завжди виражає людські відносини, фіксує соціальні зрушення і культурні процеси, воно вбирає в себе простір як художній матеріал внаслідок чого народжуються нові зв'язки між людиною і предметно-просторовим оточенням, ми вважаємо виправданим наведення дещо розлогої цитати, яка конкретизує цю закономірність. “Цим останнім упіхам, – зауважує Н. Уайлі, – Глазго, в основному, зобов'язаний власним міським органам управління, які працювали у тісній співдружності з урядовими і незалежними агенствами з розвитку. Разом вони зуміли залучити до Глазго феноменальні капіталовкладення, як у бізнесі, так і у сфері мистецтва – тепер рівень цих капіталовкладень вищий ніж будь де у Британії, окрім Лондону.

Розмах і масштаб цих проектів вражає: старі складські приміщення перебудовуються під елегантні багатоквартирні будинки, пустирі засіяні травою і засаджені деревами, перетворюючись на парки; створюються нові торговельні центри. У квітні 1988 року принц Уельський відкрив новий торговельний центр на Принсез-Сквер – це лише один із багатьох красивих та елегантних центрів, які постали останнім часом по всьому місту. До центру міста переїзджають ділові кампанії – це, напевно, найкращий приклад міської вікторіанської архітектури у Британії. Заможне населення знову оселяється в центрі міста.

У місті понад 250 громадських садів і парків: більше на гектар міської площі, ніж в будь-якому іншому місті Європи. Найбільші та найвідоміші – це Келвінгроув і Ботанічний сад, в якому є витончений скляний палац з екзотичними тропічними рослинами. Це розмаїття зелені – одна із рис міста, що надає Глазго зовсім особливої атмосфери...

Глазго багатий майже в усіх сферах художньої творчості. Тут розташовані Шотландська опера, Шотландський балет і два найбільших шотландських оркестри: Шотландський національний оркестр і Шотландський симфонічний оркестр Бі-Бі-Сі... Століття Королівська шотландська академія музики і драми нещодавно

переїхала до нового приміщення в центрі міста з концертним залом на 1000 місць і театром на 500 місць.

Перлина артистичного Глазго – це чудова Галерея Баррел, скарбниця східного мистецтва та антикваріату, яку заповів місту судовласник сер Уільям Баррел і яка нині розташована в чудовій новітній споруді зі скла і смерекового дерева. Серед інших галерей і музеїв Глазго – Келвінгроув, де зібрані твори митців італійського Відродження, французьких імпресіоністів і шведських колористів... В декількох хвилинах ходу від Галереї Баррел стоїть Полок-Хаус, де розміщена вражаюча колекція творів Мурільо, Ель Греко, Моралеса і роботи художників школи Веласкеса.

У Глазго є низка художніх центрів, зокрема центр “Трете око”, Художній центр Глазго і Студія друкарства Глазго. Центр “Трете око” є зосередженням сучасних мистецтв і перформансу міста. Частина фінансів потрапляє з громадських фондів; у цьому центрі розміщена галерея, кінотеатр, книжковий магазин і кафе, а також постійно проводяться художні заходи... (Тепер, завдяки підтримці Британської ради, щорічно до міста приїжджають понад 1000 художників, письменників, педагогів, лікарів, менеджерів і учених зі всього світу). В художньому центрі Глазго проводяться заняття і організуються курси для місцевих мешканців, а Студія друкарства Глазго надає можливість графікам друкувати, виставляти і продавати свої роботи.

Важливою подією в житті цього відродженого міста був Садовий фестиваль Глазго 1988 року. Цей екстравагантний фестиваль проходив упродовж п’яти місяців на ділянці у 40 га, де колись розмішувалися доки. Виставки садового мистецтва і квітів та інші заходи були водночас пізнавальними і розважальними, про що свідчать самі теми фестивалю: наука і технологія, охорона здоров’я, продукти харчування, вода і судноплавство, пейзаж і декоративне садівництво, відпочинок і спорт” [9, 13 – 17].

Як і завжди, *правдивість* залишається важливою естетичною проблемою не лише архітектури, але й усього життєвого середовища. По відношенню до середовища ми застосовуємо поняття правдивості як органічного художнього начала, органічності вираження національного духу на протигагу

стилізації чи банального прикрашання. Показовим може бути досвід радянської архітектурної спадщини, в якій яскраво проявили себе пошуки національної своєрідності. Природні і закономірні по своїй суті, вони відіграли важливу роль у збагаченні життєвого середовища, її диференціації та художній своєрідності.

Прикладом народження складної синтетичної цілісності, яка на основі взаємодії архітектури, природи і скульптури акцентує національно неповторне у духовно-змістовному середовищі, створеному зусиллями митців є м. Навої в Узбекистані. Скульптор Б. Свинін зумів зробити найбільш яскравим компонентом художнього обличчя міста скульптуру, образні і теми якої живляться могутнім народним епосом. Цей досвід роботи є тим цінніший, що митцю довелося вирішити завдання розширення меж типових норм сучасної архітектури, основою якої є індустріальний спосіб виробництва, геометрична простота елементів, за рахунок створення нової системи відношення до зовнішнього вигляду архітектурних споруд і навколишнього простору.

Взаємною співпрацею архітекторів, скульптора, інженерів, гідротехніків була тонко і всебічно розроблена цілісна художньо-функціональна концепція центральної частини міста, яка включила в себе площу, складну систему з двадцяти семи басейнів, фонтанів і скульптурних композицій. В середньо-азійському місті, яке в полудень розпечується до 45 градусів, за визначенням, неможливо застосовувати європейський досвід оформлення центру. Виникло рішення створити каскад водойм для забезпечення оазового мікроклімату. Імпульс роздумам скульптора над образною основою декоративної пластики, яка забезпечує необхідну цілісність комплексу, дав народний епос та поема Алішера Навої “Фархад”.

Засоби етнографічної стилізації допомагало скульптору пластично втілити образно-емоційний зміст древнього народно-го епосу. “Скульптурна композиція “Фархад” (1973 – 1974) – втілення героїчного начала. В поемі Алішера Навої прекрасний і могутній юнак, здійснюючи подвиг, розтрощив скелі і видобув воду. Цією звитягою він звільнив тисячі людей, які гинули від виснажливої праці. Тут, біля скелі Фархада, починається подача

води у зрошувальну систему. Тут так само народжується словий взаємозв'язок зображення та навколишнього простору.

Контраст, необхідний для збагачення стандартизованого міського середовища, досягається не лише зображенням героя древнього епосу, але й виразністю пластичного рішення скульптури, моделюванням об'ємів – пружних, перебільшено опуклих, крутих.

Джерело фонтанує, вода надала площі життя, заповнила басейн. Проте вода не статична, її динаміка підкреслена енергійними струменями фонтанів, високих “живих” вертикалей, необхідних пласкій площі. З басейну “Фархаду” вода потрапляє в іншу водойму (знову рух!), у центрі якої – скульптурна композиція, яка символізує річки Узбекистану (1974). Сюжетний бік задуму набуває подальшого розвитку – воду, яку здобув Фархад, річки розносять по спраглий землі. Такий ансамбль пізнається безперервно і цілісно в русі: тоді переконуюєшся, що статуї з глеками на головах прекрасні, що їхня пластика потужна, активна, орієнтована на навколишнє середовище, враховує силу освітлення, тяглість площинності архітектурних форм, гру води.

В Навої ми маємо справу з явищем, яке не вкладається в межі однієї традиції, – тут у сучасного майстра як першообраз постає не якийсь певний зразок, а багатючі художні нашарування – такі, як антична скульптура, середньоазійська архітектура і навіть народне мистецтво” [2, 198].

Серед інших скульптурних композицій, які наповнюють мистецькими рішеннями взаємозв'язок зображення і навколишнього простору є пам'ятник Навої в “Парку поезії”, де також мають постати “портрети великих письменників, учених і мислителів минулого – Омара Хайяма, Авіценни, Улугбека... Пам'ятник Навої поліцентричний, його композиція будується як багатовекторна, він постає в русі, повороті. Пам'ятник взаємодіє з глядачем складно, активно. Скульптура створює навколо себе поле дії і сприйняття, а це, своїм чином, дозволяє пам'ятнику сміливо розкриватися у природу, включати в себе великі природні елементи, пейзажні панорами і види. В Навої міське середовище формують послідовно і цілеспрямовано, а це означає, що мистці занурюються своєю творчістю в повсякденне життя людини” [2, 200].

Пошуки національної своєрідності відчутно проявилися в пострадянській архітектурі. Природні і закономірні по своїй суті, вони відіграють важливу роль у збагаченні життєвого середовища, його диференціації і художній своєрідності. Проте далеко не завжди ці пошуки і намагання бувають успішними. Так, кореспонденти журналу "Weekly ua," подаючи п'ятнадцять репортажів про життя колишніх республік Радянського Союзу під промовистим гаслом "20 років на волі", звертають увагу на те, що спроби художньої організації життєвого простору з метою передачі особливостей власного національного духу і культури зазнають і фіаско. Проблема в тому, що оперуючи сучасними архітектурними концепціями автори апелюють переважно до форм і, особливо, декору минулого. У тих випадках, коли втрачається відчуття міри і такту, архітектори, скульптори вдаються до експлуатації старих елементів як своєрідної емблеми, знаку, що позначає національну приналежність. В сучасному Узбекистані "нішу вождя-засновника держави замість Леніна зайняв емір Тімур. У найбільших містах країни пам'ятники Тімуру встановлені на місцях демонтованих пам'ятників Леніну" [7, 41].

Ставши самостійною державою Таджикистан став шукати своє коріння в минулому. "Weekly. ua" пройшовся по Душанбе у пошуках горезвісної нової таджикської ідентичності. Довго йти не довелося: пам'ятник "засновникові Таджикистану", емірові Ісмаїлу Сомоні (зовні дуже схожому на Емомалі Рахмона), оточений чомусь левами, знаходиться на центральній площі столиці, навпроти парламенту. Несподівано для себе ставши самостійною державою, Республіка Таджикистан почала шукати якесь своє коріння у минулому – і, звичайно ж, знайшла. Витоки таджицької державності були знайдені в персидській династії Сомонідів, 1100-ліття якої було більш ніж урочисто відсвятковано на рубежі 2000-х. Торік країна урочисто відзначила "рік арійської цивілізації" – тобто чим більше часу проходить від розвалу СРСР, тим давніше коріння нинішньої таджицької незалежності знаходять тутешні учені. Тенденція, втім, характерна для всіх держав Середньої Азії" [8, 50].

До непізнаваності за роки незалежності змінилася столиця Туркменістану – Ашгабат. Завдяки меценатству ексцентричного

першого президента країни Саппармурада Ніязова, відомого як Туркменбаші, розвинулася показуха як стиль. Збудовані феше-небельні, величезні п'ятизіркові готелі (практично порожні), палаци, монументи, складні системи фонтанів, золоті статуї Туркменбаші, які поверталися слідом за сонцем.

Коли нетактовне використання національних форм суперечить умовам життя, новому художньому світогляду та ідеям, які несе з собою сучасне життєве середовище, ми відступаємо від тієї правдивості, органічності, яка необхідна естетиці наших міст, дійсно національному мистецтву.

Ще одна якість – *інформативність* середовища – визначається відходом від простоти тривіального, прагненням художньої багатоплановості і поліфонії значень всього, що оточує людину, постійним накопиченням духовних і естетичних цінностей. На пострадянському просторі залишилося багато міст, які ніколи не втрачали власної привабливості. Ця унікальна своєрідність завдячує мистецтву архітекторів, які зуміли по-різному, з великою вигадливістю організувати простір, урізноманітнити міські панорами, кожна з яких наділена власним художнім образом.

Ретроспективна характеристика методів художньої практики вирішення проблем синтезу мистецтв середини ХХ ст. дозволяє виявити ті якісні зміни в розробці нових виразних засобів, що уможливають формування новітніх принципів синтезу в мистецтві ХХІ ст., які утворюють завершену художню систему, здатну акумулювати естетичні і духовні цінності. Так, зокрема, творчість української мисткині О. Чепелик довела, що в новітній архітектурно-скульптурній або живописній цілісності можливі будь-які взаємодії індустріальних архітектурних форм, з живописом і скульптурою. Показовими в цьому сенсі є її мультимедійні інсталяції “Початок / Origin”, 2007 р., “Генезис / Genesis” (продовження проекту “Початок”), які стали піонерською спробою світового рівня в застосуванні нових мистецьких форм та методів репрезентації актуальних проблем глобалізованого світу.

Мультимедійна інсталяція ідей авторських проектів реалізується завдяки таким новітнім технологічним складовим як: мультиелектронна система, real-time відео проекція на повітряні

кулі, дирижаблі, та візуальна складова з інформаційним компонентом, яку утворюють тематичні цикли фотографій та живопису.

В межах експериментального проекту здійснюється пошук нових мистецьких форм та методів репрезентації ідей і тем, над якими здійснюється філософська рефлексія щодо історичних подій в обрії ХХІ ст. В багатоаспектній мікромакроінтерпретації об'єктом уваги мисткині постає феномен народжуваності в реальному часі в Україні, контекстами і асоціативними смислами якого є теми зародження життя, материнства, генофонду нації, трансформації суспільства. Так, наприклад, проект "Генезис" постає як "дослідження системи генезису, сконцентроване на символічному акті народження. Розпізнавання головного архетипічного символу здатне породити величезний спектр асоціацій та реакцій від ейфорії та віри у майбутнє до референцій скандальним фактам української реальності, де мають місце торгівля немовлятами та стовбуровими клітинами. Всі спроби торкнутися теми генофонду нації не можуть уникнути також і референції Чорнобильській катастрофі.

Проект "Генезис" об'єднує простори циклу фотографій, 4-екранну відео інсталяцію та одноденну інтервенцію в урбаністичному просторі Львівської площі перед Будинком художника. На 4 екранах демонструється: 1) 10-хвилинне відео "Пульс / Pulse", що демонструє ехокардіограму серця матері та дитини – серцевий пульс є символом ритму життя, а серце – нашим внутрішнім годинником та генератором, перехід від спокійного стану до посиленого биття наводить на думку про народження; зображення ультразвукового дослідження пульсуючого серця, в одному організмі співіснують різні пульси, де серце дитини бється набагато швидше – пульс новонародженого 120-140 ударів та "УЗД / USE" (в кільці) із зображенням УЗД плоду; 2) 7-хвилинне відео "Female ID" (в кільці) представляє мізансцени з мініатюрними фігурками людей, що завмерли на поверхні сфери живота матері; 3) 11-хвилинне відео "Народження / Birth" (в кільці), що показує макроплан всього процесу народження дитини від початку пологів і до народження плаценти, найдорожчого комерційного матеріалу, який експортується на захід для виготовлення косметики та шам-

пунів; 4) відео, яке є документацією інсталяції “Початок / Origin” (в кільці), реалізованої в 3 містах, що працює як моніторинг народжуваності в реальному часі й демонструє відео проекцію на повітряну кулю із зображенням немовляти в променях ультразвукового дослідження, яке змінюється, при кожному наступному народженні, приблизно через кожні 2 хвилини у Нью-Йорку, через 20 хвилин у Санта-Фе у штаті Нью-Мексико (США) та, в середньому, кожні 1,5 хвилини при кожному наступному народженні в Україні...

Тому форма кулі для проекту “Початок / Origin” була обрана не випадково – бінарність опозиції, про яку вже мовилося: мікро-макро виявляється сутнісною, коли відео проекція на повітряну кулю, що демонструє зображення немовляти в променях ультразвукового дослідження, трансформує Біологічну клітину в Планету Людей. Те, що відбувається в інсталяції, є своєрідною референцією до теорії В.І. Вернадського про “ноосферу” (слово “ноосфера” складається з грецького “ноос” – розум і “сфера” – в сенсі “оболонка Землі”) [10, 77 – 79].

Подібне творення симбіозу архітектурного урбаністичного простору, відео зображення, фотографії та світлової графіки з real-time відео проекцією на повітряні кулі, одержані за допомогою відео проекторів компанії Epson, дозволило вивести діалог митця з глядачами на рівень взаємодії потужного образно-візуального зображення з глибоким смисложиттєвим інформаційним компонентом. Так, наприклад, проект “Початок / Origin”, реалізований 28 квітня 2007 р. над Андріївським узвозом у Києві в рамках 1-го Міжнародного фестивалю соціальної скульптури, започаткованого Інститутом проблем сучасного мистецтва АМУ...”розробляє проблему генофонду засобами моніторингу народжуваності в реальному часі в Україні... У проекті визначаються два вектори, спрямовані у минуле та в майбутнє. У цьому сенсі проект торкається не тільки теми материнства, а й загальної проблеми зміни соціальних умов, які викликали зменшення населення України на 5 мільйонів за останні десятиліття, в порівнянні з 52 мільйонами в 1990 р... За допомогою спеціальної програми сигнал, що надходить з Інтернету, провокує зміни відео зображення, отримані з бази даних, створеної у співпраці з батьками немовлят. У відео інсталяції задіяний препарований звук

ДНК (американські вчені записали її мелодію, і я мала можливість співпрацювати з ними в університеті Лос-Анжелеса – UCLA в рамках дослідницької програми Фулбрайта 2003 – 2004 рр.), а кожне наступне народження відбивається потужним аудіо сплеском, одержаним під час проведення ультразвукового дослідження артерії людини. Тобто в кожному випадку йдеться про аудіо презентацію життя, пов'язану з новітніми технологіями. Проект можна розглядати як послання, що стосується загрози життю на Землі” [10, 79].

Творчі пошуки О. Чепелик визнані проривом візуального мистецтва світового масштабу. Не випадково її мультимедійні інсталяції запрошені до Нью-Йорка, Каліфорнії, Лос-Анжелеса, Санта-Фе, Києва, а також плануються до показу в обласних містах України та в Москві. Позитивну перспективу цієї сучасної практики синтезу мистецтв забезпечує можливість в такий спосіб розробляти актуальні проблеми комунікації, свободи, любові, війни і миру, сенсу життя, культурної ідентичності, епідемії терору, культурної деструкції, знання і віри в такий спосіб, що зображення можливої реальності зніматиме необхідність її вербального сприйняття, натомість включатиметься смисловий континуум, або тонкий світ мислеобразів і почуттів.

Практика створення експозицій унікальних (технологічно і тематично) відеоінсталяцій в різних регіонах світу дозволяє розширити сферу її функціонування “із зони естетичних студій чи біополітики, у простір життя, де зіткнення з мистецтвом (зі збереженням усіх його автономних завоювань) має стати не просто естетичним переживанням, а “онтологічною пригодою”, де художній проект спроможний продемонструвати свою дієвість як соціальна скульптура, як засіб трансформації та комунікації” [10, 80].

В сучасному українському мистецтві власну нішу в естетиці предметного середовища розробляє і так зване “мистецтво довкілля”, витоками якого, очевидно, є така модифікація “поп-арту” як “ленд-арт” або земляне мистецтво, що функціонує від 70-х рр. ХХ ст. Показовим є те, що розробка базових форм і технологій цієї мистецької течії, наповнюється програмними цілями, змістовність яких визначають архетипічні парадигми українського менталітету. Очевидно, що географічне середови-

ще наклало свій особливий, сентиментальний, глибоко емоційний, характер світовідношення. Отже який сам українець, такою є і його мистецька мова: барвиста, оптимістична, метафорична.

Близькість до землі, залежність від природи виплекали і таку рису ментальності як містицизм. Для українця все розмаїття природи завжди було зрозумілим і близьким. Навіть такі містичні створіння як мавки, лісовики, упирі, русалки, духи, вовкулаки. Для європейського прагнення до локалізації хаосу, в природі не можуть співіснувати можливе з неможливим. Звідси й націленість на окультурення, впорядкування, раціоналізацію ландшафту.

Також малоприйнятним для європейського мислення є кордоцентризм як акцентація на душі, яка оселяється в серці, мислить сердечність джерелом доброти, духовності. Архітектоніку українського мислення, в своїй основі святкового, декоративного, метафоричного, визначає бароко. На відміну від алгоритмізованого європейського мислення, яке орієнтує на пошук рішень в контексті поточних завдань, барокове світовідчуття українців ініціює жвавість, нестандартність, декоративну вибагливість.

Наведений абрис ментальності, яка відзеркалюється в лендартактивності українського мистецтва, дозволяє зрозуміти аргументи П. Бевза (одного з ініціаторів лендарт-подій в Україні) щодо специфічних особливостей форм і змісту цієї мистецької течії, здатної до розбудови формату нових можливостей синтезу мистецтв в облаштуванні життєвого простору. Він зазначає, що українське “мистецтво довіклля... відрізняється від класичних творів американського “земляного мистецтва” насамперед тенденцією “означення”, а не “перетворення”. Ми бачимо своє завдання у створенні образів із мінімальним втручанням у довіклля та використанням природних матеріалів.

Відлік пропоную почати від об'єктів “Вімана старої ткалі” (1987) та “Колиска для ненародженої дитини” (1989), зроблених Олександром Бабаком та Олександром Бородаєм у селі Великий Перевіз.

Наступним кроком стали дії у довікллі, здійснені 1994 року... Знаки, зроблені розорюванням землі за допомогою плуга та із залученням вогню, мали інше тлумачення, ніж славетний “Знак гори” Деніса Опенгейма. Американський художник, за-

таврувавши землю як худобу, намагався проявити агресивну суть суспільства споживання, натомість українські мистці маніфестували процес праці як утаємничення, а також означення місця, де століттями працювали селяни, як намоленого храму сьогодення...

Започаткований 1997 року Вахтовим проект “Ойкумена” продовжується дотепер. Мистець відтворює вогнем контури споруд. Твором є сам процес малювання факелом, але найголовніше – фотографування процесу із використанням довгої витримки.

Роботи лендартистів, створені без участі глядачів, оприлюднюються на виставках із тією різницею від класичного образотворення, що місцем майстерні художників є докільля “ [3, 60]. Ленд-арт дійства “Біла тінь” (1997), “Боже борони” (1998), “Український дзен” (1998), “Либідь” (2000), “Ольвійські містерії” (2001-2002), “Могриця. Без часу” (2008) та ін. Характеризуються різноманіттям форматів (лендарт-симпозіум, лендарт-фестиваль, лендарт-майстер-клас народних майстрів, лендарт-артистична діяльність) і дозволяють сподіватися на розвиток нового способу формування середовища, який забезпечує взаємодію природи у всьому розмаїтті її стихіалей, техніки, архітектури, скульптури та ін. Суто українським контекстом цього мистецтва докільля є обстоювання смислового значення “середовища” як складної цілісності, яка утворюється поліфонією компонентів. Обов’язковою умовою цілісності середовища вважається присутність людини, одухотвореність діалогу світу людей зі світом природи.

Узагальнюючи розглянуті тенденції синтезу в естетичній організації життєвого простору, можна зробити **висновок** про те, що процес розвитку новітніх способів внесення в життєве середовище, яке нині формується, комплексного синтетичного начала залишається відкритим, а ,отже, актуальним для опанування новітніми засобами і матеріалами для творчості, які збагатять можливості художньої виразності. Художня якість середовища, в якому ми живемо, є одним із найважливіших вимірів багатства суспільства. Адже не лише ми створюємо наші міста. Згодом і рукотворний життєвий простір, наші міста, створюють нас. Тим більше у вирішенні соціальних перетворень

неможливо обійтися без інтенсифікації духовного життя суспільства, його культурного розвитку. Мета гармонізації предметного середовища - забезпечення умов для творчої життєдіяльності людей, попри нагромадженій у цій сфері величезний позитивний досвід, залишається незавершеною. На нашу думку в цій відкритості, незавершеності криється величезний евристичний потенціал. Адже вся історія естетичної думки свідчить про принципову неможливість звести смислове значення синтезу мистецтв до певних кінцевих визначень. Зміст синтезу мистецтв, по мірі опанування художниками новими методами, матеріалами і технологіями художньої виразності, завжди буде ширше за його конкретне змістовне наповнення. Цією відкритістю смислового значення сенсу синтезу в мистецтві зумовлюється невичерпність форм його втілення. Цей процес весь час спонукатиме митців до пошуків нових обріїв синтезу в мистецтві, а, отже, актуалізуватиме художню практику, в якій взаємодія різних мистецтв стане явищем системним і спроможним створювати реальні умови для одухотворення життя людей.

З огляду на те, що сьогодні ідея художнього синтезу мистецтв не як “приєднання” картин і статуй до нової архітектури, йдеться про те, що все функціональне і просторове середовище комплексу, всю його структуру, всі речові та зображувальні цінності необхідно підняти до значення синтезованого художнього твору, *перспективним* в аналізі еволюції синтезу мистецтв ми вважаємо дослідження не лише умов взаємодії сучасної архітектури, живопису, скульптури, але й те, яким чином у формуванні життєвого середовища в загальній ідейній тональності діятиме прикладне і декоративне мистецтво, кольорове оформлення міст, святкове оздоблення їхніх вулиць і площ, масові театралізовані видовища, мистецтво ландшафтного озеленіння та ін. За цих умов синтез мистецтв набуватиме нового змістовного виміру.

Література

1. Андреева Е.Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 488 с.

2. Базазьянц С.Б. Художник, пространство, среда. – М.: Советский художник, 1983. – 240 с.
3. Бевза П. Мистецтво доквілля // Українська культура. № 01-04, 2010. – С. 58 -61.
4. Калашников, М. Третий проект. Спецназ Всевышнего: книга-расследование / Максим Калашников, Сергей Кугушев. – М. : АСТ: Астрель, 2006. – 1134, [2] с.
5. Кукаркин А.В. По ту сторону расцвета. Буржуазное общество: культура и идеология. – 3-е изд., доработ. – М. : Политиздат, 1981. – 384 с.
6. Ламперт К. Мастера пространственного измерения // Англия 1 / 1980. – с. 2 – 14.
7. Поліщук М. Ташкент. Сховавшись від сусідів // Weekly ua Журнал про життя в Україні та світі № 32 (75) 19.08 – 01.09.2011. – С. 40 – 43.
8. Поліщук М. Душанбе. Базари та індійські фільми // Weekly ua Журнал про життя в Україні та світі № 32 (75) 19.08 – 01.09.2011. – С.48 – 50.
9. Уайли Н. Успешный, удивительный, утонченный Глазго // Англия 2 / 1990 (114). – С. 10 – 17.
10. Чепелик О. Американська премія – українському проекту (хроніки реалізації одного українського проекту на двох континентах) // Образотворче мистецтво. № 2. 2008. – С. 77 – 80.

Здоровенко Виктор. Проблемы синтеза в эстетической организации предметной среды. В статье исследуются сущность, тенденции и проблемы синтеза в эстетической организации предметной среды. Охарактеризовано значение синтеза для способов организации объединения искусства со средой жизнедеятельности, а также проанализирована сущность назначения синтеза, способного не только обогатить развитие изобразительных и неизобразительных видов искусства, но и осуществлять значительную культуротворческую роль в духовной жизни общества. В этом контексте анализируется содержание современных тенденций синтеза в художественном творчестве.

Ключевые слова: синтез, искусство, жизненная среда, правдивость среды, информативность среды, видеоинсталляция

Viktor Zdorovenko. Problems of synthesis in aesthetic organization subject environment. In this item essence, tendencies and problems of synthesis were investigated in aesthetic organization of subject environment. Realizable description of value of synthesis is for the methods of organic combination of art with the environment of vital functions, and also it was found out essence of setting of synthesis capable not only to enrich development of graphic and ungraphic types of arts but also to play a considerable cultural role in spiritual life of society. In this context maintenance of modern tendencies of synthesis is analysed in artistic work.

Key words: synthesis, art, vital environment, veracity of environment informing of environment, videoinstallation, humanism, land-art.