

СИНКРЕТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Практичне поєднання різних напрямків і стилів мистецтва актуалізувалось у XVIII–XIX ст. Теоретично осмислені постулати цього синтезу виникли в епоху, котру можна назвати протомодерном, і проголосили їх німецькі романтики. Вони вважали, що в ту епоху, коли вони творили, людина втратила органічність і цілісність, а життя і мистецтво відокремилися одне від одного. Вони також вважали, що слід відновити синкретичність мистецтва та життя, мистецтва й людини. Шлях до цього відновлення вбачався у синтезі мистецтв.

Дослідник німецького романтизму, Н. Я. Берковський так описував цей процес: «Мрія про злиття мистецтв становить важливий мотив у більшості романтиків — вона засвідчена висловлюваннями і Новаліса, і Тіка, і Вакенродера. Постулати “синтезу” проходять через всю естетику романтизму. Характерно для романтичної естетики те, що вона з більшою послідовністю, ніж інші естетичні вчення в XVIII ст., постає в якості загальної теорії мистецтва, і що живопис, музика, поезія, архітектура розглядаються романтиками як ви-яви єдиного художнього мислення».

В період романтизму, на початку XIX ст. багато говорилося та писалося про зближення різних видів мистецтв з музикою. Тоді ж зародились ідеї світломузики, котрим судилося яскраво розвинути-ся в епоху модерну та художнього авангарду; її театральні елементи вважались можливою основою для нового синтезу мистецтв, що підхопили пізні романтики, а потім — символісти рубежу століть. Серединою XIX ст. датується ряд робіт німецького композитора і теоретика мистецтва Р. Вагнера, в яких однією з центральних проблем була проблема синкретичності мистецтва. У 1849 р. він написав «Мистецтво і революцію» та «Мистецтво майбутнього», в 1850-у — «Художній твір майбутнього», в 1851-у — «Оперу і драму». Для Вагнера музична драма була тією формою, що дозволяла поєднати

всі види мистецтва, і котра могла б стати безпосереднім втіленням ідеї синкретичності мистецтва.

Власні ідеї синтезу висував колега Вагнера, Готфрід Земпер, який акцентував увагу на створенні предметно-просторового середовища; ця ідея згодом стала характерною відзнакою модерну. Показово те, що Земпер надавав особливого значення ужитковим мистецтвам, вважаючи, що їх розвиток випереджає розвиток архітектури. Цю ж думку щодо створення організованого естетичного середовища розвивав і Вільям Морріс. Він значне місце відводив архітектурі, котрій, на його думку, належало в нових умовах організувати все зовнішнє оточення життя людини. Ця лінія Земпера — Морріса отримала практичний розвиток в мистецтві модерну. Що стосується глобальних ідей Вагнера, то їх розвивали символісти кінця XIX — початку XX ст., зокрема російські.

Наприкінці XIX ст., у 1888 р., з'явилася нова художня течія всередині постімпресіонізму — синтетизм. Він виник в результаті об'єднання техник таких різних художніх стилів, як клуазонізм і символізм, і розвивався в напрямку, протилежному пуантилізму, а був втілений близько 1888 р. у творчості таких живописців, як Поль Гоген, Еміль Бернар, Луї Анкетен та інших представників школи Понт-Евен. Як нова течія в мистецтві, він здобув популярність після організованої Гогеном виставки в паризькому кафе Вольпен, приуроченої до Всесвітньої виставки 1889 р.

Художники, що належали до синтетичної течії, намагалися в своїх творах «синтезувати» три поняття:

- зовнішній вигляд зображуваного;
- свої власні почуття стосовно зображуваного;
- естетичність лінії, кольору і форми зображення.

Таким чином, йдеться про синтез видимого та уявного світів, часто створюваного на полотні за спогадами про колись бачене. Тому припускалося спрощення зображення, його перебільшена декоративність, а також те, що зображуване часто передавалося яскравими, незвично сяючими фарбами. Характер нового художнього мислення був важливою передумовою для створення синтетичних творів. Актуалізувався образ художника-універсала, — такого, як, наприклад, Анрі Ван де Вельде чи Михайло Врубель. Надзвичайно мало тих сфер художньої творчості, котрими б не займався Ван де Вільде. Він починав з живопису; потім писав вірші і займався музикою; згодом опанував книжкове мистецтво та різні форми ужиткової творчості (меблі, килими, посуд і т. д.), а також займався

архітектурою, плакатом, костюмом, оформлювальним мистецтвом тощо. М. Врубель поступався йому лише в тому, що не писав вірші і не займався музикою; зате в його «послужному списку» присутні сценографія та скульптура. Поль Гоген, окрім живопису, віддавав свої сили скульптурі та кераміці.

Ідея синкретичного мистецтва була широко розповсюджена в епоху модерну — особливо серед поетів, музикантів і живописців. І поети, і живописці прагнули уподібнити поезію і живопис музиці. Музика, зі свого боку, йшла назустріч живопису. Показовими є творчі відносини з композиторами художників французької арт-групи «Набі», заснованої Полем Серюзьє, що існувала в Парижі протягом 1890–1905 рр. Надзвичайно характерним є той факт, що в цей період з'являються такі професійні музиканти і живописці, як литовський художник і композитор М. Чюрльоніс, який прагнув будувати свої живописні композиції на принципах музичної форми [4, с. 117].

Французький та російський живопис дали найцікавіші і напрочуд плідні результати на шляху зближення різних видів мистецтва з музикою. У цілому модерну притаманний розвиток синкретичного мистецтва: об'єднуються архітектура, живопис, скульптура, вітраж, предмети ужиткової творчості; широкий розвиток отримує монументальний живопис.

Кількість творів монументального живопису в цей період надзвичайно велика. Як правило, особняки, громадські споруди, навіть ділові будівлі прикрашались живописними панно, мозаїкою, темперним розписом, живописом на склі. Зокрема, у 1899–1903 рр. австрійський художник, засновник модерну в австрійському живописі Густав Клімт створив для Віденського університету великі панно з алегоричними зображеннями медицини, філософії та юриспруденції, котрі спровокували скандал серед професури через незвичні і, як видавалось тогочасним австрійцям, непристойні для офіційної установи оголені фігури, введені в композиції. Кількома роками раніше Г. Клімт монументальним живописом прикрасив інтер'єр виставки Віденської сецесії, а дещо пізніше зробив мозаїку на одній зі стін обідньої зали палацу Стокле в Брюсселі.

Впливовим митцем настінного живопису Арт Нуво є французький живописець і графік Оділон Редон, який здійснив розпис бібліотеки абатства Фонфруад (1911). Оповідаючи про синкретичні тенденції у мистецтві епохи модерну, слід також звернути увагу на художню спадщину видатного каталонського архітектора Антоніо

Гауді. У своїх проектах він рідко використовував скульптуру в її «чистому» вигляді; в його творах зазвичай помітне синкретичне поєднання архітектури зі скульптурою.

Від імітації природних форм Гауді під час заключного етапу своєї творчості дійшов до органічного синтезу. Сам автор, характеризуючи його, стверджував: «Всі стилі споріднені з природою: один — як творіння греків і римлян — нагадують самотні скелі, інші — як у індусів — гірські вершини. Але всім необхідний стержень (провідні елементи визначають характер речі), тобто потрібна вертикальна колона з розташованими на ній горизонтальними елементами. Виходить дерево, що пропорціями нагадує людину. Не просто дерево, тому що будівля — не ліс, у нього інші функції, а дерево — людина». Основну свою ідею Гауді висловив так: «Ми повинні сповідувати синтез. Синтез буває різний» [1, с. 189].

Відмова модерну від візуальної ієрархічності архітектури нового часу з диференціацією на активні елементи і нейтральне тло, елементи провідні та другорядні, — супроводжувалася відновленням принципової рівнозначності елементів (художніх і утилітарних, фону і декору). Модерн також спричинив відмову від симетрично-осьових композицій на користь ритмічних. Художня цілісність ритмічних композицій модерну досягалась за допомогою прийомів, які були типологічно схожі на прийоми побудови окремих музичних творів. Ритмічні композиції модерну можна також небезпідставно назвати кінематографічними, — оскільки вони розраховані на тривале (у часі) сприйняття з безлічі точок зору, а в процесі споглядання вони постають у вигляді ряду картин-кадрів, що змінюють один одного в певному ритмі. Ще однією особливістю модерну є нерегулярність ритмів. Ритмічність, музичність ліній і форм на тлі стилізації набуває в ньому значення стильової ознаки. Ритміка модерну не знає гармонійно-врівноваженого розкриття теми; їй не властиві замкнені симетричні побудови. Ритми модерну уповільнено-натягнуті або стрімко-швидкі, нервові, напружені або безвільно текучі. Рух, що розвивається в одному напрямі, раптом починає розвиватися в протилежному; вони стикаються, розбиваючись один про одного, і часто одні й ті самі форми утворюють два протилежних рухи. Композиції модерну апіорі «незавершені», асиметричні і одночасно замкнені в своєму круговому русі.

Множинність і тривалість, на противагу одиничності й тимчасовості, — такі просторово-часові характеристики композицій модерну з одного боку, та класицизму й еkleктики — з іншого: ритмічна

композиція, розрахована на тривалість сприйняття у часі з різних точок зору як антитеза композиції симетрично-осьовій, котра передбачає одночасність сприйняття з головної позиції глядача.

Ритмічні композиції модерну тяжіють до трьох основних схем. Найбільш просту можна назвати мелодійною. Вона полягає у варіаціях головної, більш-менш ясно сприйманої форми. Велика форма (макроформа) — силует будівлі, абрис площини фасаду — повторюється в ритміці більш дрібних частин, в сітці вікон, малюнках віконних прорізів, горизонтальних і вертикальних членувань, доповнюється та підтримується декором, лініями карнизів, балконів, еркерів; в ритмічну гру включаються всі елементи будівлі. Іноді на тлі провідної теми паралельно звучать контрастні додаткові елементи, що не завжди їй підпорядковані. Якщо продовжити музичні аналогії, цей різновид мелодії можна уподібнити принципу фуґи.

Не менш поширена в модерні й інша схема, яку можна було б визначити як симфонічну. Це — композиція, заснована на ритмічному зіставленні декількох форм, підлеглих і зведених до явної або прихованої «провідної» форми.

Нарешті, модерн вдається до ще одного різновиду ритмічної композиції, котра виявляє певну схожість з циклом ліричних віршів: тут окремі, відносно завершені елементи утворюють, завдяки внутрішній ритмічній єдності, художнє ціле.

Зазвичай синкретизм мистецтв доби модерну протиставляється розпаду зв'язку мистецтв. Можна сумніватися в «художності» еkleктичного синкретизму мистецтв (наприклад, будівля «Гранд-Опера» у Парижі), але заперечувати його наявність складно. Модерн розширив сферу поєднання мистецтв, що у ХІХ ст. реалізовувалась на рівні об'єднання архітектури, живопису і скульптури. І справа не тільки в тому, що до нього був доданий величезний матеріал, представлений всіма жанрами декоративно-ужиткового мистецтва. Це, звичайно, було необхідно, однак головна думка полягала в тому, що модерн спеціально орієнтував будь-який свій твір на легке поєднання з іншими. Синкретичними були не тільки вибрані твори, а й весь комплекс створеного. Можна дивуватися легкості, з якою твори майстрів модерну з різних країн, що працювали у різні роки, з'єднуються один з одним, утворюючи єдиний ансамбль. Пафосом створення такої універсальної синкретичності творів, її основою була центральна ідея необхідності створення «художньо творимо життя». Модерн зовсім не хотів «оформлювати» життя: він прагнув уподібнити його мистецтву, але не так, щоби зробити його штучним,

а для того, щоб життя набуло досконалості мистецтва, так, щоб відмінність між ними не усвідомлювалася. Мистецтво було зразком і засобом такої програми, де речі і твори — тільки об'єкти «творимого життя». Гасло модерну стверджувало: «Мистецтво — інтегрована частина життя». Цікаво, що модерн тут орієнтувався на певну ідеальну модель буття. Але уявного стереотипного «героя» модерну не існувало в дійсності; на його місце міг бути «підставлений» робітник, інтелігент, фабрикант, але роль, яку їм відводила програма, була затісною, через що модерн як явище дійшов до кризи і не знайшов власної соціальної бази [2, с. 246].

Синкретичне поєднання архітектури і скульптури екстер'єрів цілковито змінило як внутрішню атмосферу, так і зовнішність міст початку XX ст. Цей період знаменувався також початком розвитку художнього авангарду — комплексного художнього руху мистецького руху першої третини XX ст., котрий відрізняли прагнення до радикального оновлення змістових і формальних принципів творчості, і, як наслідок, відмова від мистецьких канонів попередніх епох. Авангардистські тенденції виявились у мистецтві Західної Європи, США, України, Росії, Латинської Америки, хоча в кожному регіоні мали власні специфічні, неповторні, характерні особливості. Авангардизм виявився у цілій низці мистецьких течій та шкіл, серед котрих слід вказати фовізм, кубізм, футуризм, абстракціонізм, дадаїзм, сюрреалізм, експресіонізм, конструктивізм, імажизм. Він торкнувся різних видів мистецтва: живопису, скульптури, архітектури, літератури, музики та кіно. Художній авангард, спрямований на синтез двох моделей мислення — образно-асоціативної та логічної, — став певного роду художньою лабораторією.

Видатний російський живописець, графік і теоретик образотворчого мистецтва, один з основоположників абстракціонізму Василь Кандинський, будучи художником універсального типу, цікавився взаємозв'язком різних видів мистецтва та його впливом на сприйняття людини. Захопившись ідеями синкретизму мистецтв, художник зібрав у своїй бібліотеці безліч книг по театру: зокрема, роботи Едварда Гордона Крейга (Edward Gordon Craig) і Миколи Євреїнова. Він також цікавився ідеями Скрябіна та його творами, особливо поемою «Прометей».

Протягом 1909–1914 рр., мешкаючи у м. Мурнау, В. Кандинський створив ряд сценічних композицій і текстів, безпосередньо дотичних до ідеї поєднання мистецтв: «Фіолетова завіса», «Зелений звук», «Чорний і білий», «Жовтий звук». Останній був опублікований

в 1912 р. в альманасі «Синій вершник». Лібрето Кандинського безсюжетні, в чому виявився той абстракціонізм, теоретиком і родоначальником якого він став. У публікації в «Синьому вершнику» є також детальна світлова партитура, опис характеру музики та рухів пантоміми і пластики. Жанр «сценічної композиції» теоретично обґрунтовується Кандинським в його книзі «Про духовне в мистецтві» (1911). У цій праці часто звучить ідея синтезу мистецтв, а слово визначається в якості «внутрішнього звуку». Поняття «жовте» розташоване в центрі теоретичної розробки цієї книги. Воно становить «перший великий контраст» в парі з синім: жовте — це тепло, звернення до глядача, рух назовні (ексцентричний); синє — холод, спрямованість від глядача, усередину (концентричний).

Сценічна композиція складається «з трьох таких елементів:

- музичний рух;
- живописний рух;
- рух художнього танцю.

Розмірковуючи про сутність синкретичного мистецтва (В. Кандинський називав його «монументальним мистецтвом»), реальне втілення синкретичності він представляв у вигляді певної «сценічної композиції». Від звичайних театральних постановок «сценічна композиція» Кандинського відрізняється тим, що всі синтезовані елементи є «абстрактними». Новим компонентом синтезу виявився колір, що прийшов з «абстрактного» живопису; він мусив набути на сцені руху, відсутнього в самому живописі. Пояснюючи принципи взаємодії цих трьох «абстрактних» елементів, Кандинський попереджає, що, будучи підлеглими єдиної «внутрішньої мети», вони не повинні повторювати один одного. У статті «Про сценічну композицію» він пише: «Наприклад, музика може бути зовсім задавлена або відсунута на задній план, якщо дія, наприклад, рух, досить виразна і ефект її тільки послаблюється активною участю музики. Зростанню руху в музиці може відповідати зменшення руху в танці». У цих положеннях Кандинський демонструє одну із найважливіших і найбільш глибоких ідей своєї теорії — ідею контрапункту різних мистецтв. Він вказує, що незвичайна сила впливу синкретичного мистецтва закладена саме в полі напруги між «спів-звучністю» і «проти-звучністю», тобто між унісоном і контрапунктом використуваних засобів [3, с. 45, 73].

Сценічна композиція «Жовтий звук», за задумом Кандинського, повинна була поєднати фарбу, пластику, слово та музику (пластика, кольорові проектори, оркестр, співаки). Музику до цієї композиції

написав американський композитор українського походження Фома фон Гартман, з яким Кандинський працював над своїми сценаріями. Прем'єра «Жовтого звуку» (*Der Gelbe Klang*) повинна була відбутися в Мюнхені восени 1914 р., але автору не судилося побачити її на сцені.

Інтерес до сценічних композицій Василя Кандинського не слабшає і в наш час. Було декілька спроб створення музики до «Жовтого звуку» («*The Yellow Sound*»). Американський композитор і диригент Гюнтер Шуллер (*Gunther Schuller*) в 1980-і в Нью-Йорку зробив власну редакцію музики Фоми фон Гартмана. Крім того, в Парижі відбулася постановка «Жовтого звуку» на музику австрійського композитора Антона Веберна (*Anton Webern*) (1976, 1982). Але найбільш відомою є постановка художнього керівника Театру пластичної драми Гедрюса Мяцкявічуса на музику Альфреда Шнітке, написану в 1974 р. В СРСР перше виконання «Жовтого звуку» за музику Шнітке відбулося у Концертному залі ім. П. І. Чайковського, 6 січня 1984 р. У листопаді 2010 р. «Жовтий звук» був поставлений в Нью-Йорку, а у квітні 2011 р. — в Лугано (Швейцарія).

Синкретичні тенденції, з одного боку, можна відносити до характерних рис перехідних етапів, зламів епох тощо. З іншого боку, синкретизм як практика синтезу мистецтв загалом притаманний художнику-досліднику і експериментатору, котрий не обмежується досягнутими і вже існуючими формами творчої і культурної репрезентації.

Зближення різних видів мистецтва та їх взаємна інтеграція часом призводить до їх перетворення одне в одного. Це перетворення, взаємозаміна архітектури, скульптури, прикладних предметів, пластичних мистецтв, музики і живопису стає прикметною синкретичною рисою епохи модерну і доби художнього авангарду.

Саме модернізм зробив вагомий внесок у світову культуру на шляху освоєння синестезії. Він дозволив художникам почати інтенсивні пошуки в освоєнні мистецтвом всіх п'яти людських почуттів, активно включити їх в процес сприйняття художнього твору.

З появою на початку XX ст. нових художніх практик, технічних прийомів і концептуальних методів мистецтво доби модерну і художнього авангарду залишило чимало зразків видатних і новаторських художніх рішень, які складають основу і базис для подальших пошуків митців і їх експериментів у галузі культури з метою створення нових мистецьких напрямків тощо.

Саме ці культурні здобутки початку XX ст. і стали точкою відліку початку новітньої художньої історії та світового сучасного мистецтва.

1. Бергос Ж. Гауди: Личность и творчество. — М., 2003.
2. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. — СПб., 2003.
3. Кандинский В. О духовном в искусстве. — М., 1992.
4. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. — М., 1993.

Анотація. Стаття присвячена дослідженню тенденцій синтезу мистецтв і художніх практик кінця XIX — початку XX ст. В ній розглядаються практика, а також теоретичні побудови поєднання різних прийомів і методів художньої репрезентації на прикладі мистецтва доби модерну і авангарду.

Ключові слова: синкретизм, художній авангард, модерн, синтез мистецтв.

Аннотация. Статья посвящена исследованию тенденций синтеза искусств и художественных практик конца XIX — начала XX века. В статье рассмотрены практики, а также теоретические построения сочетаний различных приемов и методов художественной репрезентации на примере искусства эпохи модерна и авангарда.

Ключевые слова: синкретизм, художественный авангард, модерн, синтез искусств.

Summary. The article is dedicated to research of the trend in the synthesis of art and art practices of the late XIX — early XX century. The practices and theoretical constructs of combining different techniques and methods of art representation of Modern and Avant-garde are researched.

Keywords: syncretism, avant-garde, modern, synthesis of the arts.