

## ПЕРЕХОДНЫЕ ПЕРИОДЫ В ИСКУССТВЕ: ВОПРОСЫ СИНТЕЗА И СИНКРЕТИЗМА ФОРМ

Если отречься от идеологической канонизации в культурологии, не увязывать, например, литературный процесс 19 в. с революционно-освободительным движением масс, то со всей очевидностью мы осознаем иную данность: при всех связях с действительностью искусство в своем движении к обновлению предлагает свои законы и нормы. В этой связи уникальным по своим эстетическим качествам можно считать литературно-художественный процесс конца 19 – нач. 20 вв. Он демонстрирует особый тип художественного мышления, который можно назвать «переходным». Ярчайшей особенностью периода была смена эстетических параметров: миметическая образность, свойственная мышлению реалистов, уступала место субъективно-теургическому мировидению модернистов. Естественно, размежевание двух систем произошло не сразу, названный период оказался богат явлениями конгломеративных свойств, вопросы конвергентности искусств, синтеза и синкретизма художественных форм предстали с очевидной остротой. Обратим внимание на универсальность проблемы:

- во-первых, ретроспективно осознавая закономерности художественного мышления прошлого (сто лет, по видимому, – идеальный временной рубеж для теоретизирования), мы, тем самым, объясняем происходящее в искусстве сегодня («синдром конца века» – свойство и современного сознания);

- во-вторых, понятием «переходность» можно определить синтетические явления, существующие внутри одного направления; они возникают в периоды «слома традиций» и явной эстетической переориентации (в этой связи, например, прекрасно просматривается типология соцреализма и конгломеративные явления в позднем творчестве Б. Пастернака, А. Ахматовой).

В общем, настаивая на необходимости изучения синтеза

люнку Шевченка нікчемний жук ближчий Діогенові, мудра сова.

Шевченкова інтерпретація сенсу життя та пізнання істини в сепії «Діоген» сягає найглибших пластів старогрецької культури, її філософської думки. Вона яскраво ілюструє Платонове вчення про світ істинних ідей, трансформованих у людському. Крім того, сепія носить інтроспективний характер. Вона розкриває точку зору Шевченка на людину, ізольовану від суспільства, демонструє погляд на світ з «незамкнутої тюрми», аналогічний способу життя старогрецького філософа, що сам прикріпив себе на жалюгідне існування. Сова як символ мудрості об'єднує концепцію трагедії Шевченка та Діогена. Малюнок «Нарцис та німфа Ехо» також виражає інтроспективну проте зовнішньо-споглядальну. В інтерпретації Шевченка самозакоханість Нарциса комічна.

Сепія «Діоген» висвітлює найтрагічніший сенс людського життя та пізнання істини у філософському аспекті.

\* \* \*

Неважко помітити, що всі ситуації в розглянутих малюнках Шевченка орієнтовані на якийсь немотивований фатальний промах його героїв: життєвий прорахунок, невдачу, звичайний каприз Долі, перст Провидіння, блудної душі чи просто епгог – «помилку». Крім цього, вони об'єднуються і спільною проблематикою – комплексом неповноцінного життя з безглуздим кінцем. Безглузде перебування Телемака в печері німфи. Безглузда смерть сина Мілона в хаші лісових звірів. Безглузда любов красуня Нарциса до самого себе та його метаморфоза у квітку. Безглуздий кінець гладіаторів на римській арені. Безглузде-нікчемне життя Діогена в бочці. Вираз обличчя філософа засвідчує його крах. Античні сепії, безумовно продовжують проблематику притч про блудного сина.

### Література

1. Паламарчук Г.П. Нескоренний Прометей. — К., 1968. — 110 с.
2. Тарахан-Бережа З.П. Шевченко — поет і художник. — К., 1985. — 183 с.
3. Шевченко Т. Твори. В 5 Т. — К., Т. 4. — 1979. — 421 с.

в искусстве, мы предлагаем инструментарий для анализа обширнейшего материала, помня к тому же, что «чистые» направления и стили существуют в теории, на практике мы чаще встречаем взаимопроникновение явлений. Итальянские рубеж 19–20 вв.; литературные формы Чехова и живописи «русских импрессионистов», определившие переходность в искусстве данного времени.

О Чехове уже сказано: «В историко-литературной динамике (он) занимает промежуточное место между двумя великими фазами: Толстым и Достоевским, с одной стороны, а с другой – всей новой литературой 20 века» [1, 51–52].

Положение «русских импрессионистов» – Левитан, Серов, Коровина в живописи конца 19–нач. 20 вв. определяется следующим: «... время господства реализма заканчилось... В 80-е гг. вступает в жизнь поколение новых художников, открывших движение к новому искусству» [2, 4].

Действительно, «подводя итоги прошлому», Чехов блестяще усваивает каноны психологической школы реализма; через импрессионизм движется к поэтизации «мгновенного»; к первичному «пересозданию мира»; усилению субъективного фактора повествования; к пониманию настроения как компонента сюжета. Принципы опосредованного психологизма писателя, основанные в контекстуальном использовании «уроков» Пушкина – Толстого, дают толчок к развитию знаковой культурологии свойственной модернизму.

Левитан, Серов, Коровина – художники, стилистически близкие Чехову, демонстрируют факт переосмысления реальности (она не описывается, но передает субъективный взгляд творца на объект); их мировосприятие определяется словом «лирическое», социальная характеристика уступает место философско-созерцательной; поэзия мгновенного ракурса превалирует над объективностью; цвет, не идея, становится формой выражения авторского «я».

Сопоставив данные обобщения, убеждаемся: названные художники (как писатель, так и мастера живописи) демонстрируют нам «итоги и залого» одновременно. Уходя от традиций старой школы, они пока не пришли к регламентации новых норм. Сложное сочетание нового

старого становится их «лицом». Это синтез. Но вопрос, на который обязан ответить теоретик искусства, – каким образом проявляются его свойства в произведении?

О синтезе и синкретизме как таковых. Философские, искусствоведческие энциклопедии и словари сближают эти два понятия. Аналогом греческого термина выступает русское «смешение», «соединение». Предполагается, что в ситуации соположения попадают различные виды и нормы искусства, иногда – идеи и образы различных религий (в этом случае они идентифицируются). Результатом является качественно новое целое, которое «несводимо к простой сумме составляющих его компонентов» [3, 554]. Такая целостность обычно поддерживается благодаря наличию:

- композиционного единства частей;
- общему участию различных по природе компонентов в организации пространства и времени;
- согласованию масштабов и пропорций;
- единству ритма как объединяющего фактора.

Философское истолкование синтеза дает возможность понять, что данное явление возникает только в том случае, если его создатель способен перейти от созерцания к акту общения. Действительно, знаменитая триада Гегеля: тезис-антитезис-синтез только подтверждает данное исходное умозаключение.

Логика уточняет и конкретизирует данный вопрос. Синтез для них – это умственный акт, противоположный анализу, предполагающий «установление взаимодействия и связей частей и познания этого предмета как единого целого» [4, 339].

На этом хрупкое единство понятий (синтетизм-синкретизм) заканчивается. Начинаются противоречия в прочтении. Авторы статьи в современном «Философском энциклопедическом словаре» [1997] предполагают, что синкретизм, в отличие от синтеза, обозначает «сочетание разнородных воззрений, взглядов, при котором игнорируется [?] необходимость их внутреннего единства и непротиворечия друг другу» [5, 414]. В этом случае непонятно, чем и как поддерживается внутреннее равновесие формы: даже эклектика, которая собирает в целое множество компонентов различных культур, предполагает единоначалие (или главенствующую роль) одной из них.

Если обратиться к искусствоведам, то увидим следующее. В качестве примера синкретизма они приводят мифологическое переосмысление «античных и восточных религиозных и художественных элементов в искусстве эллинизма» [3, 555]. В этом случае, конечно, свою роль сыграла идентификация, т.е. соотнесение по принципу родства. Родство же понято на уровне архетипа (мифологизм предполагает это). Догадка, на наш взгляд, очень продуктивна; исходя из данного обобщения мы можем объяснить даже синкретические формы искусства древних. Напомним: танец, пение, рисунок и слово составляли в нем неразделимое целое и хотя, по нашим современным понятиям, здесь сливались разные виды искусства, древние воспринимали их в конгломеративном единстве. Это пример нерасчлененного художественного мышления, в котором **интуитивно**, а потом и осознанно, объединялись в целое телодвижение и мысль; рисунок, цвет и слово.

Что же поддерживает цельность синкретических форм? И тогда и теперь – **ритм**. У древних наскальный рисунок повторял телодвижения охотника; ритм песни и пляски человека, который готовился к соответствующему действию, мало чем отличался от изображенного на скале. Каноническую суть синкретизма потом выразят ритуал и орнамент. Они предполагают строгую последовательность существующих частей только преваляющим компонентом первого явления выступает телодвижение, а второго – графический знак-символ, обозначающих предмет или характер этого движения (давно установлено, что орнамент может воспроизвести дискретность танцевальной позы). Если из канонических форм ритуала или орнамента вдруг изъять один фрагмент (например, упразднить пляску врачующего шамана), явление перестанет существовать как таковое.

С течением времени изменилось немного: синкретическая форма поддерживает свое равновесие стилистически трудноуловимой фигурой, например, единством настроения. Из этой серии, конечно, и настроение чеховского рассказа: лиризм полотен Серова и Левитана, объединивший и разный материал, и, в общем, разных художников. Где лирика – там и ритмизация текста, и здесь, снова, мы

возвращаемся к уже сказанному – ему, **ритму**, подчинялись синкретические формы искусства древних.

Синтез, который предполагает «смешивание» и «соединение» частей в целое, решает несколько иную задачу. Обычно он конструирует новую художественную данность, используя возможности различных видов искусств. Не случайно самым распространенным видом синтеза уже многие столетия считают архитектуру: даже комплекс деяния, положенный в ее основу, предполагает строительство; т.е. возведение нового путем сращивания уже известных и законченных форм. Чем разнообразнее полет фантазии, тем интереснее конструкция, но учтем – эта конструкция сохраняет свой эстетизм только в том случае, если новое органично вплетается в старое; без традиционной подосновы нет синтеза форм.

20 век одарил нас особыми формами синтеза – это кино, телевидение, музыкальное шоу; дизайн, предполагающий эстетическую организацию пространства, » одно из интереснейших его проявлений. Таким образом, очевидно: синтез в отличие от синкретизма занимается внешним конструированием. В этом случае сплетение, соединение частей оказывается более подвижным, возможно авторское пересоздание форм. Синтез предпочитает межвидовые связи, синкретизм оперирует внутренними возможностями одной формы.

После сказанного, определяя тип художественного мышления рубежа 19 и 20 вв., мы ясно видим принципиальный его синтетизм и обязаны выделить моменты сходящийся эстетически значимых единиц. Речь идет, естественно, о конвергентности как эволюционной форме сосуществования культур, поэтик, отдельных художественных явлений.

Синкретизм чеховской формы поддерживают элегическое настроение («...если бы знать, если б знать...») и ритм, дающий возможность прозе называться «лиризованной». О том, что писателю была свойственна «интонационно-тембровая» организация текста, говорилось неоднократно (7, 107-109).

Если речь идет о живописи «русских импрессионистов» » художников, чье образное мышление чрезвычайно близко Чехову (мы говорим о творчестве Левитана, Серова,

Коровина), то самое понятие «импрессионизм» уже предполагает преимущество субъективно-эмоционального фактора над объективно-описательным. Попутно отметим, что уже ранние сюжетные картины названных художников демонстрировали нетрадиционный для реализма композиционный ассиметризм. **Импрессионистичность** как форма переходного мышления чрезвычайно характерна для русского искусства к 19 – нач. 20 вв. Это закономерно, т. к. дробность распада идеально соответствует «осколочному сознанию» человека периода «слома эпох». Подчеркнем только, что если в странах Запада импрессионизм выглядел как цельное самостоятельное течение, мог существовать в варианте искусства, предваряющего символизм, то в русской культуре он, прежде всего, соединялся с реализмом в конгломеративном единстве. Особенно это касается 80-х гг. когда долговечность художественных достижений Тургенева, Достоевского, Толстого еще не подвергалась сомнению. Именно тогда Толстой начал с раздражением говорить об «импрессионисте Чехове», а необычный, «свежий» взгляд Левитана и Серова привлек внимание устроителей 8 выставки передвижников. Причем никто и не помыслил назвать этих молодых художников «импрессионистами» (французский аналог был иным).

В 90-900 гг. проявилась еще одна особенность импрессионизма – его свойство объединяться с русским модерном, но уже в качестве созидающего компонента. И снова » во множестве его вариантов. Казалось бы, теперь можно говорить о французском влиянии, но нет, оказалось, что импрессионизм в России выступает только «штудией», скоропроходящим увлечением в процессе становления индивидуального почерка. Импрессионизмом «переболели» фактически все «неоклассики» и «неоромантики» из группы и «мирискусников», через стадию импрессионизма прошли «неприсоединившиеся» (Борисов-Мусатов, Кузнецов). Импрессионизм стал фактом биографии и собственно модернистов, например, Малевича и Петрова-Водкина

Обратившись к литературе, мы наблюдаем фрагментарность как признак импрессионистической сюжетологии в творчестве Чехова и Бунина, приоритет настроения над

событийностью, поэтизацию мгновенного как особенность поэтики тех же мастеров. Сместились акценты видения: не отказываясь от миметической образности, авторы отстаивали право на субъективное мировидение. «Чистым» импрессионистом, с известной долей оговорок, мы называем только Анненского: преломление же импрессионистической поэтики в культуре литературного модернизма было столь разнообразным, что данным понятием, с кажущейся бессистемностью определяются многие и многие имена. И снова, как в живописи, импрессионизм и здесь выступает в своей созидающей сути, демонстрируя способности «склеивать», «сополагать», «смешивать» разнородные художественно-поэтические устремления в новое эстетическое единство.

Созидание «из осколков» сопровождается появлением первичных **симульных форм**. Чехов так и не написал роман. Причину этого прокомментировали неоднократно: объяснили принципиальной новеллистичностью авторского дарования, «дробностью» происходящих процессов (роман » форма концептуального осмысления времени), кризисом самого жанра. Но непреложным остался факт: «...большая часть рассказов Чехова, не говоря о его повестях, » это маленькие романы, истории человеческой жизни, сжатые в несколько страниц» [8, 488-489]. Сюжет рассказа приобретает особую емкость благодаря новаторской форме сюжетологии. Чеховское повествование включает в себя текст и подтекст. Собственно текст представляет собой непрокомментированные фрагменты жизни «среднего человека»: здесь писатель демонстрирует подчеркнутую объективность и достоверность изложения. Подтекст составляет настроение. Оно обращено в бытийность, оппозиция «быт-бытие» постоянна. Взаимопроникновение пластов чаще всего обеспечивает деталь (предметная, звуковая, ассоциативно-символическая) и особым способом организованное повествование, когда в обыденный ритм прозаической жизни начинает проникать ритм поэтический, свойственный разговору только о высоком. Образуется «первичная вертикаль», предваряющая тексты модернистов и авангардистов. Именно там будут совершенно очевидны признаки симульной поэтики, которая предполагает:

-соположение фрагментов жизни без учета логической последовательности, вне причинно-следственной их связи;

-использование перцептуального времени-пространства;

-наличие «подкрепляющих подтекстов» (Гаспаров), которые содержат культурную информацию прошлых эпох;

-подчеркнутую ассоциативность связей всех компонентов повествования;

-нарочитое противостояние непосредственно изображенного предполагаемому авторскому идеалу.

Корни этой культуры мы находим в театрализованном действии вертепа; в 20 веке эта форма мышления приобрела особую популярность во всех нереалистических течениях.

Подчеркнем, емкость чеховских произведений обеспечивала ставка писателя на активное сотворчество читателя, который «соединял» информацию авторского подтекста с текстом. В действие вступала система ассоциативных связей, опирающихся на культурную память реципиента. В этой связи многочисленные упоминания о контекстуальном присутствии у Чехова толстовских («Анна Каренина» — «Дама с собачкой»); тургеневских («Хорь и Калиныч» — «Художество») и др. ассоциаций далеко не случайно — так формировалась новая культура отношений повествователя и читателя.

Обратим внимание, что живописные полотна стилистически близких Чехову живописцев (Левитана, Серова, Коровина), как и произведения писателя, в 80-е гг. не воспринимались в качестве новаторских. Удивлял только ракурс видения традиционного. Но синтез был налицо, не случайно «Девочку с персиками» Серова называли «странным» сочетанием портрета, интерьера и пейзажа.

Таким образом, в системе культурологического анализа особую актуальность приобретают вопросы синтеза и синкретизма. «Пороговые» или «переходные» периоды развития искусств особенно богаты проявлениями данного типа мышления. Вариативность синкретизма столь очевидна и типологически разнообразна, что требует к себе повышенного внимания, и длительного изучения. Первичными признаками переходности в искусстве рубежа 19 и 20 вв. мы назвали сублимацию, импрессионистическую

дробность восприятия и формирование симультанных культурологических вертикалей; считаем, что они определяют собой лицо художественных явлений «порогового содержания».

## Литература

1. История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1995. — 704 с.
2. *Сарабьянов Д.В.* История русского искусства конца 19-начала 20 века. — М., 1993. — 320 с.
3. *Аполлон.* Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура (Терминологический словарь). — М., 1997. — 736 с.
4. *Кондаков Н.И.* Введение в логику. — М., 1967. — 466 с.
5. Философский энциклопедический словарь. — М., 1997. — 576 с.
6. *Силантьева Валентина.* Проблема видовой переориентации в искусстве рубежа 19 и 20 вв. (литература и живопись)// Роль і жанри літератури. — Одеса, 1997. — С. 62–65.
7. *Зинкевич О.* Якби Чехов був музикантом. — К., 1980. — 140 с.
8. *Лакшин В.* Лев Толстой и А.Чехов. — М., 1963. — 328 с.