

Шпирало-Запоточна Лілія Романівна
Кандидат мистецтвознавства, доцент
Львівська національна академія мистецтв

СВІТОГЛЯДНИЙ ДИСКУРС СИНТЕЗУ ПЛАСТИЧНИХ МИСТЕЦТВ В ІСТОРИЧНІЙ ПРОЕКЦІЇ

Досліджуються історичні епохи та стильові системи, які володіють різною мірою схильності до створення художніх комплексів синтетичного характеру. На кожному культурно-історичному етапі виявлено та проаналізовано художні особливості та закономірності, образні та структурні якості різних видів пластичних мистецтв, що стимулювали або ж ускладнювали вирішення проблеми синтезу. Ключові слова: синтез, пластичні мистецтва, епохи, художня форма, стильова система.

Актуальність. Можна простежити певну закономірність в тому, що проблема синтезу пластичних мистецтв в різні культурно-історичні періоди привертала до себе посилену увагу дослідників. Зокрема це стосується таких великих епох як середньовіччя, відродження, бароко, модерн, модернізм, постмодернізм а також сучасний етап розвитку – де філософи, теоретики мистецтва, культурологи та інші представники гуманітарної сфери висловлювали свої думки на природу цього явища.

Огляд джерел. Досить ретельну апробацію феномен синтезу мистецтв отримав в працях таких представників філософської думки як І.Кант, Г.Гегель, Ф.Шлегель, Ф.Шеллінг, Новаліс, В.Ваккенродер. Досліджуючи проблему синтезу пластичних мистецтв філософи відводили їй важливу роль в культурно-історичному та художньо-образному освоєнні світу певної епохи. У ХХ ст. природі синтезу мистецтв присвятили свої наукові розвідки О.Лосев, М.Бердяєв, М.Каган, Е.Мурина, Г.Степанов, А.Стригалева та інші дослідники. Усі ці напрацювання та висліди не втратили своєї актуальності й по сьогодні.

Мета. Прослідкувати теоретичний та практичний дискурс синтезу пластичних мистецтв в контексті різних епох і стильових систем.

Основний матеріал. Таке поняття, як синтез ґрунтується на засадах комплексного підходу до широкого кола питань розвитку цивілізації та культури, не лише в рамках взаємодії різноманітних видів художньої творчості, але глобально, масштабно, в світлі взаємодії філософії та мистецтва. Адже прояви синтезу пластичних мистецтв стали не тільки творчою практикою художників різних епох, але й мали світоглядний характер і вперше були теоретично осмислені в працях філософів.

В теорії ж мистецтвознавства синтез мистецтв розглядається передусім як органічна єдність, взаємозв'язок різних видів пластичних мистецтв в межах цілісного художнього твору чи ансамблю із відносно самостійних творів. Органічний синтез прослідковується тоді, коли елементи різних мистецтв гармонійно узгоджуються спільністю ідейного змісту. Ця спільність також створювала передумови для стилістичного поєднання.

Мистецтво кожної епохи складається в систему на основі взаємодії двох основних тенденцій розвитку – це тенденції синтезу, взаємобагачення різних видів художньої діяльності та тенденції самовизначення, розмежування. Однак конкретний характер їх співвідношення, роль кожної з них в створенні культурного цілого в певну художню епоху проявляється по-різному. І якщо за періодом розпаду синкретизму первісної культури слідував період художнього синтезу, то, починаючи з епохи Відродження, тенденція синтезу вже тільки сприяє процесу диференціації єдиного раніше мистецтва на розгалужену систему видів та жанрів.

Епоха Відродження, виявляла зацікавленість до синтетичного образу, однак залишила, немов би всупереч цій тенденції, дуже невелику кількість зразків повного, всебічного синтезу, в яких би одночасно, слідуючи задуму, в справжньому ансамблевому цілому було б здійснено об'єднання всіх видів пластичних мистецтв – архітектури, скульптури, живопису та декоративного мистецтва. У більшості ренесансних пам'яток такий синтез є швидше виключенням, ніж правилом, тоді як для Середньовіччя, зокрема для готичної епохи, виникнення масштабних зразків всебічного синтезу було звичним явищем [1, с. 58].

Не так уже й часто траплялися в епоху Відродження випадки одноразового синтезу хоча б двох видів мистецтва – архітектури та скульптури, архітектури та живопису: відомо, що реальним архітектурним середовищем для великої спадщини ренесансного монументального живопису служили переважно інтер'єри старих споруд, де враження ансамблевої єдності художники досягали через перетворення стилістично чужорідного простору засобами самого розпису (як це було в Кімнатах Рафаеля чи в плафоні Сикстинської капели Мікеланджело).

Для епохи Бароко досягнення повного, гармонійного синтезу було загальнопоширеною нормою. На противагу «важкому», пов'язаному з подоланням багатьох перешкод синтезу Відродження барокова

стильова система активізувала можливості художника в цьому напрямі, полегшивши йому досягнення синтетичного результату.

Вирішальне значення мало в даному випадку верховенство принципу субординації, що становить структурну основу барокового синтезу. Принцип цей має на увазі об'єднання всіх частин художнього комплексу в нероздільне ціле за рахунок панування конкретної домінанти, яка проходить крізь весь композиційно-пластичний лад ансамблю і підпорядковує собі його складові. Така домінанта, як правило, задається архітектурою. Історичним прецедентом синтезу подібного роду була готика, в якій ідея та образ духовного пориву втілювалися в вертикально спрямованих архітектурних формах і їх стрімчатих завершень і в строгому підкоренні цьому заданому ритмічному ладу всіх включених в цей архітектурний образ мотивів скульптури, живопису та декоративного мистецтва [2, с. 114]. І хоча ритмічна структура бароко по своєму характеру інша – на противагу строгому готичному монізму вона заснована на всебічному прояві активних відцентрових сил і, отже, на незрівнянній більшій пластичній свободі та різноманітності, – проте, і в даному випадку, провідна роль архітектури в ансамблевому цілому очевидна.

Саме в цьому полягає відмінність барокового синтезу від синтезу ренесансного, заснованого на координаційному принципі, тобто на рівноправному значенні всіх видів мистецтва в єдиному художньому комплексі, на рівновазі цілого при чіткій увиразненості кожної його частини. Роль архітектури в цьому випадку не домінувати, а організовувати синтез. Ренесансна форма синтезу припускає можливість концентрації глядацької уваги не лише на загальному вигляді, але й на окремих частинах, оскільки кожна з них зберігає свою окремішність як в змістовному так і композиційному аспектах.

В монументальному розписі Кімнати делла Сеньятура Рафаеля з її великою кількістю зображень, навіть мотиви другорядного плану – наприклад, виконані гризайлю невеликі сюжетні композиції в цокольній частині стін – виглядають як цілком самостійні елементи: кожна з них існує на правах завершеного в собі мікросвіту і водночас як великого макросвіту основних фрескових композицій. Ще масштабнішим явищем за характером образних і архітектонічних градацій є система сюжетних і фігурних мотивів в Сикстинському плафоні Мікеланджело. Проте і в цьому пам'ятнику синтетична єдність мислиться як рівновага цілого, що досягнута напруженою творчою волею художника, що зумів з'єднати втілений ним світ образів і форм в ціле, в чітку структуру.

У своїх намірах уявити весь матеріальний світ одухотвореним, наділеним вітальною енергією, незалежним від матерії, а отже від конструкції, пропонує архітектура епохи Модерну. Модерн був яскравим взірцем пропагування ідеї синтезу мистецтв – однієї з центральних в художній культурі кінця XIX – початку XX ст. Водночас його поява була закономірним результатом єдності цілої низки мистецьких явищ, взаємодія яких була обумовлена світоглядними аспектами епохи.

Формування модерну як структурної сталевої одиниці відбувалося в різних видах художньої культури – архітектурі, живописі, графіці, літературі, а також філософії, які вирішували проблему синтезу мистецтв у своїх видових межах, розробляючи синтетичність художньої форми, яка поєднує в одному мистецтві можливості багатьох видів. Об'єднання таких зусиль в програмно-стильовому напрямі відбувається, без сумніву, під впливом концепцій романтиків, Р.Вагнера, У.Морріса та інших ідейних попередників модерну [3, с. 26]. Вагомий вплив на формування цілої низки художників, архітекторів, теоретиків мали дослідження Г.Земпера, У.Морріса та одного з головних ідеологів модерну – Анрі Ван де Вельд [Там же, с. 20].

Якщо в класичній епохи синтез мистецтв та архітектури був тісно пов'язаний з сакральними чи ідеологічно значущими спорудами, то модерн органічний в своїх намірах щодо процесу плюралізації мистецтва. Згідно нових концепцій стилю він повинен перетворити в об'єкт художнього осмислення середовище в цілому. За взірць такої візуально-цілісної структури, що уподібнюється єдиному збалансованому організму було обрано готику.

У модерні завдання стилю та синтезу взаємопов'язані, проте не тотожні. Модерн володіє всіма ознаками єдиного художнього стилю: опирається на оригінальну концепцію архітектури, що направляє розвиток нового формотворення в сферу прикладних мистецтв, які отримують в модерні справжній розвиток. Синтез мистецтв та архітектури, що ґрунтується на рівноправній участі кожного з метою створення нового синтетичного художнього феномена, втілюється в декоративно-синтетичну єдність стилю, підпорядковану образним завданням архітектури.

Рух теоретиків і практиків не лише на захист ідеї синтезу, але й намагання комплексного вивчення художньої культури в контексті теорії синтезу показовий для сьогодення. Спостерігається нове прочитання уже згаданих теорій «практичної естетики» Г.Земпера та утопії У.Морріса, які вперше висунули розуміння архітектури як життєвого середовища, що охоплює весь предметний світ існування індивідуума [4]. У контексті нових ідей виокремився аспект переоцінки стилю модерн, в якому була не лише поставлена, але й вирішена проблема «одухотворення» міського середовища за допомогою широкого використання всіх

видів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. До того ж включення в синтез сфери візуальної культури видається цілком органічним і таким що відповідає загальним тенденціям сучасного художнього процесу [5]. В сучасних умовах проблематика синтезу перемістилася з питань всезагального перетворення суспільства на завдання формування середовища в контексті нової естетики, пов'язаної з досягненням науки та техніки в річищі емоційно-гуманістичних та духовних цінностей.

Висновки. Отже, ідея синтезу різних видів пластичних мистецтв не втрачає своєї актуальності по сьогодні. Вона активно розробляється теоретиками та практиками сучасного художнього процесу, збагачуючись новими формами, методологією та стратегіями розвитку. Розглянуті окремі історично-художні форми синтезу архітектури, образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва в процесі культурно-історичного розвитку видозмінюються та трансформуються в нові структурні форми синтезу, зберігаючи при цьому свою духовно-матеріальну цілісність.

Джерела

1. Стригалева А. А. К «новой архитектуре» через синтез искусств. Художественные модели мироздания. Т. 2. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. Москва : Наука, 1999. С. 55-78.
2. Ротенберг Е. И. Искусство готической эпохи. Система художественных видов. Москва : Искусство, 2001. 233 с.
3. Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств: очерки теории. Москва : Искусство, 1982. 192 с.
4. Земпер Г. Практическая эстетика. Москва : Искусство, 1970. 320 с.
5. Лобанов А. В. Восприятие архитектурного пространства и архитектурной среды в современной архитектуре [Электронный ресурс] Известия вузов. 2008. № 23. Режим доступа : http://archvuz.ru/2008_3/1.

Додонова Анастасия Ильинична

Гомельский государственный университет имени Франциска Скорины

Научный руководитель: Кастрица Елена Александровна, кандидат филологических наук, доцент

Гомельский государственный университет имени Франциска Скорины

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗА РЕБЁНКА В ЛИТЕРАТУРЕ НЕКЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

Статья посвящена выявлению основных функций введения в модернистский текст образов детей. На основе анализа культурной эпохи и ключевых текстов выдвинуто предположение по ряду функциональных особенностей образа ребёнка в текстах неклассического периода. Ключевые слова: ребёнок, образ, особенности, неоклассический период.

Период детства в философии рассматривается как одна из основных общечеловеческих категорий антропологии (наряду с такими категориями, как смерть, жизнь и рождение). Осмысление этапов взросления, а вместе с тем становления личности, служит ориентиром для всеобъемлющего понимания человека и определения его места в структуре всего живого. Детство, как первоначальный этап познания себя и мира ставит ряд проблемных вопросов. Изучая подобную фундаментальную проблематику, учёные и деятели искусства стремятся постичь истину через осмысление сущности человека на первых этапах его жизни.

Описание мира детства, изучение внутреннего состояния ребёнка, соотношение мира детей и мира взрослых со временем становится одной из ключевых и популярных тем в литературе. На протяжении веков отношение к детям менялось, следовательно, и их отражение в литературных произведениях никогда не оставалось статичным. Тема детства – особый культурный феномен, теоретическое осмысление которого актуально и необходимо в современном мире.

Исследование тематики детства в литературе неклассического периода предполагает рассмотрение модернистских текстов. В. П. Руднев в «Словаре культуры 20 века» считает *модернизм* «достаточно условным обозначением периода культуры конца 19 – середины 20 века, т.е. от импрессионизма до нового романа и театра абсурда»; при этом самой нижней хронологической границей модернизма принято считать «реалистическую или позитивистскую культуру 19 века», а верхней – «постмодернизм, то есть 1950-1960-е гг.» [1].

Модернизм отличается не только осознанием самоценности периода детства, но и многообразием подходов в изображении ребёнка в произведениях искусства. Начало 20 века знаменует собой открытие сложного душевного мира героя, взятого в совокупности прожитого им опыта. Модернисты определяют человеческое существование как краткий миг, в котором субъект чаще всего не осознаёт трагизм и абсурдность окружающего его мира. И. Н. Арзамасцева в работе «Век ребёнка и русская литература начала XX века» описывает цель писателей-модернистов, как стремление к «отображению того ужаса, величия и красоты, заключённых вопреки всему в мгновениях земного бытия» [2, с. 41]. Герой в модернистском тексте описывается во всей целостности своих переживаний, изысканий и субъективного опыта, хотя масштаб его жизни может быть ничтожным.