

УДК 75.036(4).4

Павельчук І. А.

Київський національний університет
технологій та дизайну

ІДЕЯ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ ЯК ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНЕ ПІДґРУНТЯ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ЗАСАД ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ

Павельчук І. А. Ідея синтезу мистецтв як історико-культурне підґрунтя концептуальних засад постімпресіонізму. Зацікавлення ідеєю синтезу мистецтв як органічною складовою спектрального колюризму (в тому числі постімпресіонізму) актуалізувалося в контексті зростаючого інтересу українських науковців до проблеми формування національної школи живопису. Ця проблема набула особливої вагомості в період останнього двадцятип'ятиріччя незалежності України. Статтю присвячено дослідженню історії та теорії синтезу мистецтв та його історичної похідної Gesamtkunstwerk, що стали культурогенним підґрунтям концептуальних засад постімпресіонізму. Оскільки реалізація постімпресіоністичних образів пов'язана з процесом екстраполяції синтетичного мислення у вимір художньої творчості, це актуалізує проблему діагностування таких рушійних сил образотворення, як природа «синтезу», «Gesamtkunstwerk» та «синтетизм».

Ключові слова: німецький романтизм, синтез мистецтв, теорія Вагнера, Gesamtkunstwerk, символ, постімпресіонізм.

Павельчук І. А. Идея синтеза искусств как историко-культурная предпосылка концептуальных подходов постимпрессионизма. Внимание к идее синтеза искусств как органической составляющей спектрального колоризма (в том числе постимпрессионизма) актуализировалось в контексте растущего интереса украинских ученых к проблеме формирования национальной школы живописи. Эта проблема приобрела особое значение в период последнего двадцатипятилетия независимости Украины. Статья посвящается исследованию истории и теории синтеза искусств и его исторической производной Gesamtkunstwerk, которая стала культурогенной предпосылкой концептуальных подходов постимпрессионизма. Поскольку реализация постимпрессионистических образов реализуется с помощью экстраполяции синтетического мышления в измерение художественного творчества, это актуализирует проблему диагностирования таких движущих сил образительного искусства, как природа «синтеза», «Gesamtkunstwerk» и «синтетизм».

Ключевые слова: немецкий романтизм, синтез искусств, теория Вагнера, Gesamtkunstwerk, символ, постимпрессионизм.

Pavelchuk. I. The idea of synthesis of arts as historical and cultural background of the conceptual principles of Post-Impressionism. Background. The idea of synthesis of arts as a natural component of the spectral coloristics (including Post-Impressionism) was actualized against the growing interest of Ukrainian scientists to the issue of the national painting school formation, especially during Ukraine's independence. The next stage of the scientific and technical development after the World War II yielded the state-of-the-art technological means of artistic visualization, causing another wave of interest in the Wagner's "Gesamtkunstwerk" theory among the scientific community. Nevertheless, careful examination of scientific literature has shown that the nature of "synthesis of arts" and its successor "Gesamtkunstwerk", which in the classical art criticism rested on "synonymy" of these concepts, changed dramatically in research papers of the 2000-s. The synthetic nature of "Gesamtkunstwerk" being modified by the interdisciplinary principle of humanitarian approaches of the XXI century was the subject of the latest scientific theories of O. Ivanova [9], E. G. Sokolov [16], G. Cogeval [24].

Objectives. The author aims to explore the origination and dissemination of the synthesis of arts in the European artistic practice of the late XVIII — mid XIX century that served as the historical background of theoretical principles of the French Post-Impressionism modern era. Since the implementation of Post-Impressionistic concepts related to extrapolation of the synthetic thinking into the artistic dimension, it actualized the problem of diagnostic of such driving forces of image making as the nature of the "synthesis", "Gesamtkunstwerk" and "synthetism". The article is prepared according to the research plan of the Arts History and Theory Department of the Lviv National Academy of Arts.

Methods. In the course of research, we determined that in characterizing specific features of the "synthesis", "Gesamtkunstwerk" and "synthetism", scientists tend to relate these concepts to the process of metamorphosis, which originates from consolidation of individual features, parts and essences through the creative synthesis method being developed by the analysis. When defining the "synthesis", Dmytro Sarabyanov point out the main signs and preconditions of the synthesis initiation, most often used in the arts analysis: a) the synthesis of arts relies on the creative thinking synthesis; b) synthesis involves a combination of various arts into a whole body of the new condition; c) synthesis is an instrument for ideas strengthening; d) synthesis realizes some categories and symbols falling beyond the local artistic problems; e) synthesis involves the conflict of different arts, and that conflict creates a new state, separating a synthetic product and its disparate components; f) as direct dialogue with the nature is impossible in synthetic pieces of arts, synthesis uses the mythology; g) the synthesized nature of theater is considered as a potential basis for the synthesis of arts. However, when analyzing the Wagnerian concept of "Gesamtkunstwerk", modern scholars conclude that he did not mean the actual process of synthesis: «An important aspect of differentiation of "Gesamtkunstwerk" and "synthesis of arts" is what the former's impact is not only limited to the aesthetic framework. <...> the artistic and mythological researches of Wagner revealed a special function of Gesamtkunstwerk as a unique paradigm of the social order transformation» [9: 13]. Obviously, it was the socially transformative potency of Gesamtkunstwerk that rendered it fantastic magnetism the naturalistic and inert mindset was lacking for centuries.

Results. The research results demonstrate that industrial pressure processes on the edge of XIX–XX centuries re-

Рецензент статті: Селівачов М. Р., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дизайну середовища, Київський національний університет культури і мистецтва

flected the cultural and social need for returning to the humanitarian imaging principles of past eras. Therefore, the focus of the French Post-Impressionist of 1880–1890 on the ideas of synthesis of arts and Wagner's Gesamtkunstwerk was actualized in the context of the pressing challenges of the Modern cultural era. John Rewald confirms that in the same period the cultural environment of Paris formed the progressive layer of intellectuals who narrowed any new creative experience down to Wagner's ideas, even discussed the viability of "the Wagner's painting style" [27: 94].

Conclusions. Based on review of the classical synthesis theory, as well as its latest interpretations we tried to compare such driving forces of creative image making as utopian-universal "synthesis of arts" of the Jena romantic era (1790–1840) and the theoretical concept of Wagnerian "Gesamtkunstwerk" (1840–1850), which, in the opinion of art experts, served as the cultural and historical background for the syncretism formation in practice of the French Post-Impressionists in 1887–1888. As a result, we concluded that the idea of synthesis of arts is a continuous process, which is based on permanent self-renewal. Studying of available materials shows that the idea of synthesis of arts progressed in the context of an idealistic paradigm of various formats of the unattainable "universe" and got the "magical" socially transformative potency in interpretation of Wagner. It is evident that irrational and fantastic magnetism of Gesamtkunstwerk was an inevitable social and cultural momentum for the pursuit for "universal" in works of the French Post-Impressionists.

Keywords: German romanticism, synthesis of arts, Wagner's theory, Gesamtkunstwerk, a symbol, Post-Impressionism.

Постановка проблеми: дослідити процеси зачаткування та поширення ідеї синтезу мистецтв у європейському мистецтві кінця XVIII — середини XIX століття, що послугувала історичним підґрунтям теоретичних підстав французького постімпресіонізму. Оскільки реалізація постімпресіоністичних концептів практично пов'язана з процесом екстраполяції синтетичного мислення у вимір художньої творчості, це актуалізує проблему діагностування таких рушійних сил образотворення, як природа «синтезу», «Gesamtkunstwerk» та «синтетизм».

Зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Статтю виконано відповідно до плану науково-дослідних робіт кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Подальше піднесення НТР після Другої світової війни вивільнило новітні технологічні можливості художньої візуалізації, спричинивши чергову хвилю зацікавленості вагнерівською теорією синтезу в колах наукової спільноти. Впродовж 1960–1990-х років вийшла низка праць, спеціально присвячених вивченню цієї проблеми: Ванслова В. В. [4], Галєєва Б. М. [8], Дальхауза К. [25], Інгенгофф А. [26], Лосєва А. Ф. [11], Муриної Є. Б. [12], Образцової А. Г. [13], Степанова Г. П. [17], Хангельдієвої І. Г. [20] та інших. У дослідженнях Бреттєлла Р. Р. [23], Сараб'янова Д. В. [14] та Фар-Беккер Г. [18] проблема синтезу мистецтв розглядається як органічна складова епохи модерн. Утім, опрацю-

вання літературних джерел показало, що розуміння природи синтезу мистецтв і його продовжувача Gesamtkunstwerk, котре в класичному мистецтвознавстві виходило з уявлень про «синонімічність» цих понять [9: 3], значно змінилося у наукових дослідженнях 2000-х років. Актуалізована міждисциплінарним принципом гуманітарних підходів XXI століття, синтетична природа Gesamtkunstwerk стала об'єктом новітніх наукових досліджень Азізян І. А. [1], Власова В. Г. [6], Іванової О. М. [9], Соколова Е. Г. [16].

З метою ознайомлення з новітніми науковими гіпотезами щодо висвітлення проблем синтезу в практиці німецьких романтиків 1790–1840-х років, автор відвідала ретроспективний проект австрійських мистецтвознавців «Світи Романтизму», що демонструвався у віденській Галереї Альбертіно впродовж листопада 2015 — лютого 2016 року [30]. Водночас практичному ознайомленню з взірцями «синтетизму» сприяло відвідування постійної експозиції французьких неоімпресіоністів 1880–1900-х років у Музеї Леопольда у Відні. Отож мистецтвознавчий аналіз художніх творів було здійснено автором на підставі опрацювання оригіналів.

Формулювання цілей статті. Простежити історико-культурні мотивації, що оптимізували зачаткування ідеї синтезу в історії мистецтва попереднього періоду і обговорити концептуальну специфіку цього явища, окресливши, з одного боку, неповторну своєрідність кожного поняття, а з іншого — спільну подібність.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як відомо, зародження антиреалістичних тенденцій в епоху модерн, в тому числі і постімпресіонізму, відбувалось на тлі наростаючого тиску індустріальної цивілізації. Назріла суспільна криза породила неминуче відчуття «розірваності» між соціумом, культурою та людиною, яка не була спроможна узгодити прогресуючий антагонізм суб'єктивного та об'єктивного світів. В історії європейської цивілізації схожа соціокультурна рефлексія була спричинена конфліктом між напівфеодальним ладом Німеччини 1790–1840-х років і новими буржуазно-економічними формаціями, що зароджувалися в надрах суспільства [7: 7–9]. Унаслідок втрати цілісної картини світобудови, дисбаланс у суспільстві компенсувався зверненням до внутрішнього світу людини та її релігійних переконань, що існували осторонь від конкретно-історичної дійсності. Таким чином утворилися соціогуманітарні передумови для зачаткування феномена німецького романтизму [30: 10–25].

Тому актуалізоване історико-суспільними обставинами зацікавлення духовною світобудовою зорієнтувало німецьких мислителів-романтиків до пошуків універсальних шляхів, пов'язаних із уявленнями про неподільну природу Універсуму: «Специфіка розуміння "синтезу" у філософській рефлексії цього періоду співвідноситься з ідеєю природної цілісності та починає мислитися як джерело художнього пізнання, результат синтезу — неподільне ціле складе пізніше смисловою основу Gesamtkunstwerk»

[9: 7]. Отже, у класичному мистецтвознавстві вважається, що саме йенські мислителі 1795–1805-х років передбачили виникнення ідеї синтезу мистецтв, що змогла всебічно розкритися в культурі майбутньої доби модерн [2: 7; 7: 129; 12: 7–11].

Позаяк звернення німецьких романтиків до ідеї синтезу постало внаслідок соціокультурної рефлексії на суспільну кризу, в науковій літературі його понятійний статус визначається вченими як тип «кризового мислення» [12: 12]. Внаслідок глобальних метаморфоз рубікону XIX–XIX століть рецидив «кризового мислення» поновився заново, виразно проявившись у філософській праці Освальда Шпенглера «Присмерк Європи» (1918) [29]. Отож ми стисло обговоримо «йенську» інтерпретацію синтезу 1795–1805-х років, що визначила майбутні конфігурації вагнерівського поняття *Gesamtkunstwerk* [9: 10], послугувавши культурогенним підґрунтям концептуальних підходів у колі французьких символістів 1880-х, а через них і постімпресіоністів [28: 94].

Духовні світи німецького романтизму розкрилися в системі етико-моральних домінант непересічних мислителів: поета Новаліса [33], драматурга Людвіга Тіка [37], філософів Фрідріха Гельдерліна [32], Фрідріха Шеллінга [21], Фрідріха Шлейєрмахера [36] та Іоганна Фіхте [31], братів філологів Августа Шлегеля [34] і Франса Шлегеля [35] та інших [2: 8–12]. Фактор взаємопроникнення і концептуального взаємозбагачення різних царин культурної практики розсунув масштаби творчої проблематики, водночас трансформуючи її природу, яка поволі перетворилася на всеохоплююче утопічне вчення про «всекультуру»: «Оскільки згідно романтичної “натурфілософії” в бутті неможливо вирізнити сферу “живописного”, “музичного”, чи “пластичного”, то і кожне з мистецтв потенційно перебуває в іншому, а мова мистецтва в цілому може розглядатися, як унітарна стихія загальної мислення» [12: 8].

Сучасне мистецтвознавство акцентує увагу на тому, що поважним чинником романтичного синтезу були етико-моральні аргументи [30: 104–116, 266–280]. Отож релігійні переживання живописців утілювалися у подібні алегоричних натяків та в узагальнених метафорах. В уявленні йенських романтиків природа синтезу мистецтв таїлася у взаєморозчиненні значень і ототожнювалася з універсальним виявом взаємозв'язку між людським та божественним: «Мрія про синтез мистецтв, як бачимо, базувалася в них на синестезії, що руйнує межі між окремими мистецтвами в процесі сприйняття» [12: 9]. Новітні наукові теорії базуються на спостереженнях, що порізнені конфесії християнства на теренах Німеччини створили об'єктивні передумови для розбіжних ідеалістичних інтерпретацій німецького романтизму 1790–1840-х років [30: 5].

Одним із переконливих свідчень цього є графічні праці 1800–1810-х років видатного німецького романтика Філіппа Отто Рунге (1777–1810), творчість якого сучасні австрійські історики мистецтва відносять до кола протестантського роман-

тизму [30: 214–223]. Дослідження композицій із флоральним мотивом лілії показує: художнє відтворення алегорії «світла» і «просвітлення» вибудовується через звернення до полісемічних інакомовних натяків, що велелевно прочитуються у малюнках О. Рунге: «Світло Лілії — Лілія Світла» (1809) з Граверного кабінету Гамбургер Кунстхалле; «Два Ельфи, що ширяють над Лілією» (1809) з Граверного кабінету Національного музею в Берліні; в серії графічних творів «Чотири пори Доби» (1802–1807) — «Ранок», «День», «Вечір», «Ніч» з Граверного кабінету віденського художнього музею Альбертіно.

Сучасне дослідження прийомів алегоричного співставлення Ф. О. Рунге підводить до думки, що творчий підхід німецького художника міг послугувати культурогенним імпульсом для майбутніх естетичних орієнтирів подальшої доби модерн. Аналогічне ставлення до творчості О. Рунге 1800-х років зустрічається в новітніх європейських дослідженнях [18: 15]. Ідеалізоване бачення німецьких романтиків, зокрема і О. Рунге, підкріплювалося працею Ф. Шеллінга «Система трансцендентального ідеалізму» (1800), котра, за свідченням науковців, користувалася неабиякою популярністю у колі тогочасних інтелектуалів [21: 6]. Тому в баченні німецьких романтиків осягнення емпіричної дійсності інтерпретувалося тільки-но як «шлях до храму», а не як фінальна мета маршруту: «Природа розглядалася нібито протокультура, немов царина, з якої запозичувалися будівничі камені для культури», — свідчить авторитетний знавець німецького романтизму Н. Берковський [2: 29].

Схоже ставлення до емпірики, але більш нагужне, гіпертрофоване експансією НТР, актуалізується у колі французьких символістів і постімпресіоністів 1880–1890-х років: «Ми бажаємо мати можливість переносити розвиток символу в будь-яку епоху і навіть у царину мрії», — підтверджують коментарі Дж. Ревалда [28: 92]. Як можна пере-свідчитись, погляд на природу речей під означеним суб'єктивно-іраціональним кутом зору був омріяний і виплеканий ідеалами попереднього століття романтизму. Побіжно сучасні науковці відзначають, що процеси індустріального тиску межі XIX–XX століть рефлекторно актуалізували культурно-суспільну потребу повернення до гуманітарних основ образотворення минулих епох [14: 41]. Отож увага французьких постімпресіоністів 1880–1890-х років до ідеї синтезу мистецтв та вагнерівської теорії про *Gesamtkunstwerk* актуалізувалася в контексті назрілих потреб новітньої культурної ери модерн.

Утім, одним із найпереконливіших прикладів історичного діалогізму з культурним минулим, на нашу думку, видається образ «Аврори» (1809) Ф. О. Рунге із зібрання Граверного кабінету Національного музею в Берліні. Опоетизована алегорія Ф. О. Рунге майже на століття випереджає естетичні уявлення епохи модерн (1880–1910) про сугестивну природу фемінності. З одного боку, для її натури не чуже все земне, і в той самий час художня

інтерпретація набуває полісемічних познач, що породжують асоціації з символічною образністю Стихії, Природи, Культури, Цивілізації, Революції та Прогресу. Народжений Ф. О. Рунге неотип балансує між романтичним світосприйняттям алегорії та символу: «Той спосіб зображення, в якому загальне позначає особливе, або в якому особливе споглядається через загальне, є *схематизм*. Той же спосіб зображення, в якому особливе позначає загальне, або в якому загальне споглядається через особливе, є *алегорія*. Синтез того й іншого, де ні загальне не позначає особливого, ні особливе не означає загального, але де і те й інше абсолютно єдині, є *символ*», — роз'яснює Ф. В. Шеллінг процес метаморфози алегоричних натяків у символічні знаки в праці «Філософія мистецтва» (1859) [21: 106].

Оскільки німецькі романтики присвятили себе пошукам універсальних шляхів подолання прірви поміж світом мистецтва і деестетизованою реальністю, їх нездійсненне прагнення до абсолютного інтегрується у вимір художнього міфотворення: «Невипадково визначальною ланкою в теорії романтиків є поняття міфу, що в якості прототипу художньої творчості небайдужий до синтетичної природи мистецтва» [12: 15]. Тому алегорію «Аврори» Ф. О. Рунге можна інтерпретувати як візуально сформульовану ідею-утопію про гармонійну цивілізацію майбутнього. Можна додати, що міфологічний образ ідеального соціального устрою розроблявся в той самий час на теренах німецької романтичної літератури, отримавши виразну конкретизацію в соціально-історичній концепції Фрідріха Гельдерліна, а саме в його Тюбінгенських гімнах [7: 32–33]. Отож проблема пошуку універсальної моделі суспільного буття була популярна в різних галузях гуманітарного дискурсу того часу: «Становлення просвітницького світогляду в Німеччині визначило важливий напрям німецької філософії XVIII століття, пов'язаний з уявленнями про універсум, єдність і синтез як новітніх засобів обґрунтування буття» [9: 9]. Утім, у наукових дослідженнях останнього часу підкреслюється, що осмислення проблем синтезу як джерела художнього пізнання найбільш виразно виявилось в теоріях філософів-ідеалістів із кола йєнських романтиків, а саме у Фрідріха фон Шеллінга [21; 9: 10] та Фрідріха фон Шлегеля [35; 9: 10].

Філософське бачення природи у Ф. Шеллінга [21: 105] наближалось до всеохоплюючого універсального вчення, домінантою якого була міфологія — неодмінна передумова і первинна матерія будь-якого мистецтва [2: 14–15]. Теорія Ф. Шеллінга базувалася на уявленнях, що міфологія і мистецтво, народжене нею, спроможні нейтралізувати протиріччя між суспільною машиною та природою, між реальним та ідеальним, між матеріальним та духовним. Розкриваючи роль і основне призначення мистецтва, Ф. Шеллінг доходить висновку: «Конструювати мистецтво — це означає визначити його місце в універсумі. Визначення цього місця і є єдина дефініція мистецтва» [21: 72]. Отже, за

судженнями Ф. Шеллінга [21] та Ф. Шлегеля [35], єднання різних видів мистецтва завдяки синтезу слугувало тим універсальним культурним феноменом, що був здатний подужати антагонізм між індивідом та соціумом: «Єдність абсолюту як тотожність об'єктивного і суб'єктивного у Ф. Шеллінга і нескінченне світове “я” у Ф. Шлегеля екстраполюються на мистецтво» [9: 10–11].

Натомість філософське розуміння Ф. Шлегеля [35] не вдовольнялося концепцією взаємопроникнення різних видів мистецтв, а передбачило суголосність свідомості митця з можливістю поєднання в художньому вимірі досвіду актора і глядача: «Як наслідок, мислителі звернулися до античного драматичного мистецтва. <...> Сучасна опера (у Шеллінга) і роман (у Шлегеля) пропонуються в якості альтернативних жанрів синтетичного витвору мистецтва. Таким чином, обґрунтовувалась природа художньої свідомості. Ця свідомість одночасно розгорталася як у вимір універсуму з усією складністю його внутрішніх зв'язків, так і особисто індивідуального осягнення, що (сумарно) визначило структуру і зміст твору» [9: 11]. Аналогічні трансформації творчої свідомості спостерігаються в практиці французьких постімпресіоністів 1880–1900-х років. Усвідомлюючи трагедію мистецтва, особистості і суспільства, митці рубікону XIX–XX століть шукали новітні ідеали в культурній пам'яті минулих епох, розсуваючи часо-просторові межі творчості: «Європейські художники стилю модерн в процесі поглиблення “культурної пам'яті” розширили географічні межі своїх контактів з культурами попередніх епох» [14: 41]. Зрештою невимовна млість за неосяжно прекрасним, властива німецьким романтикам, знайшла втілення у символічних образах прийдешньої пори: «Особливе значення для подальшого формування теорії синтезу мала та обставина, що романтики відмовилися від алегоричного розуміння міфу на користь його символічного тлумачення» [12: 15].

Можна сказати, що алегорія римської богині світанку в інтерпретаціях Ф. О. Рунге увійшла до історії мистецтва як пророче знамення майбутньої динамічної ери модерну і символізму. Дугоподібні локони «Аврори», що хвилеподібними каскадами спадають на її рамена та стан, випереджають художньо-стильові ліміти арабескоподібних стилізацій жіночої зачіски, що стали характерною деталлю декоративно-формального оздоблення в добу модерн: «Цей мотив з'явився у творчості багатьох художників епохи модерн, що знайшли у ньому певне фемінізуюче втілення принципу орнаментальності, притаманного мистецтву нового стилю» [18: 85]. Воднораз невимовна постава і природна велич «Аврори» перейшли у спадок символічно-оформленим архетипам «femina» нового часу: «Жеродель» (1890) і «Парижанці» (1896) Жуля Шере, «Чарівниці з павою» (1901) Філіпа Вольферса, «Весні» (1896) і «Природі» (1899–1900) Альфонса Мухи, образу Музи у творі Ежена Грассе «Мистецтво малювання» (1894–1895), урочисто-архаїчним героїням П. Гогена та загадково-позачасовим метафорам купальниць

П. Сезанна. З ремінісценціями розлогих жіночих локонів мимовільно асоціюються дугоподібні рухи живописних вангогівських штрихів; арабескоподібні силуети його ж, переплетених із зорями, хмаровинь; цей мотив фантомом прозирає у скуповджені пасма вангогівських кипарисів, прозирає у вузлувато-перекручених стовбурах його платанів.

Отож, осмисливши синтез мистецтв як підоснову творення культури, німецькі романтики протиставили цей метод узагальнення розмежовуючим лімітам прогресу, розвиток якого спирається на фахову спеціалізацію окремих галузей [12: 13]. На думку мистецтвознавців, саме в цьому виявилася недосяжна велич ідеалів німецьких романтиків, які впродовж 1780–1840-х залишилися не затребуваними напівфеодальним суспільством, що не було підготовлене до демократичних уявлень про людину як незалежну індивідуальність [7: 45, 128–129]. По завершенню пори німецького романтизму, в декаду 1840–1850-х років безпредметно-примарні ілюзії йенських мислителів знайшли теоретичне обґрунтування у вагнерівському вченні про *Gesamtkunstwerk*, концепція якого увібрала уявлення Р. Вагнера про музичну драму як про універсальний синтетичний продукт творчості: «Вищою формою мистецтва є драма: вона може досягти свого граничного розвитку в тому випадку, якщо кожен вид мистецтва буде присутній в ній в своєму граничному розвитку» [3: 237; 12: 13]. За уявленнями Р. Вагнера, увесь попередній розвиток культури слугував історичним підґрунтям для універсального синтезу майбутніх епох, що згодом мав замінити роз'єднані галузі мистецтва [3: 142–262].

Характеризуючи категоріальну самостійність термінів «синтез», «*Gesamtkunstwerk*» та «синтетизм», вчені, як правило, відзначають: природа цих понять пов'язана з процесом метаморфози, що виникає внаслідок об'єднання окремих якостей, частин та сутностей і становить метод творчого узагальнення, здобутого шляхом аналізу [7: 56–58; 12: 7–13; 14: 218–219]. Водночас дослідники спостерігають, що процес взаємодії і взаємопроникнення елементів у кожній окремій категорії понять передбачає специфічні акценти, які впливають на змістову структуру кожного окремого поняття [14: 227].

Приміром, аналізуючи семантику слова «синтез», яке походить від грецької σύνθεσις і означає «з'єднання» відносно самостійних елементів, вчені акцентують увагу на певній відмежованості складових усередині загального змісту, що актуалізує проблему антиномій [9: 12]. Позаяк мистецтво модерну 1880–1910-х років старалося компенсувати виснажені шаблони історизму за рахунок збагачення іншими, в тому числі антитегічними, культурогенними потенціями, це спрогнозувало розроблення полярних новоутворень, визначивши, таким чином, затребуваність синтетичних методів, природа яких ґрунтується на антиноміях [18: 7, 12, 22].

Визначаючи термін «синтез», Д. Сараб'янов доходить висновку, що його параметри неможливо «сформулювати» словами [14: 218]. Отож мис-

тецтвознавець виокремлює основні позначки і передумови започаткування синтезу, що найчастіше використовуються у мистецтвознавчому аналізі: а) передумовою синтезу мистецтв є синтез художнього мислення; б) синтез передбачає поєднання різних видів мистецтв в єдине ціле якісно нового стану; в) синтез є засобом ствердження ідей; г) синтез реалізує певні категорії та символи, що виходять за межі локально-художньої проблематики; г) синтез передбачає зіткнення різних видів мистецтва, і саме цей конфлікт утворює якісно новий стан, що відмежовує синтетичний твір від його роз'єднаних складових; д) оскільки прямиий діалог з природою в синтетичних творах неможливий, синтез послугується міфологією; е) синтезована природа театру розглядається як потенційна основа синтезу мистецтв [14: 218–219, 227].

Натомість, аналізуючи вагнерівський концепт «*Gesamtkunstwerk*», вчені доходять висновку, що він не має на увазі власне процес синтезу: «<...> складові *Gesamtkunstwerk* є наслідком синтезу, його довершеною цілісністю, відтвореною в художньому творі. Важливим аспектом для диференціації “*Gesamtkunstwerk*” і “синтезу мистецтв” є те, що галузь впливу першого не обмежується лише естетичними рамками. <...> на підставі художньо-міфологічних шукань Вагнера з'ясована особлива функція *Gesamtkunstwerk* як специфічної парадигми перетворення соціального світоустрою» [9: 13].

Отож переосмислення нових горизонтів творчості, природа яких в добу модерн вийшла поза межі локально-мистецької проблематики, оптимізувало пошуки нешаблонних креативних підходів і художніх прийомів, збагачених різнобічними вербальними потенціями. «Естетика стилю модерн за походженням є естетикою суперечностей. Щоб зрозуміти ці протиріччя відчутними в образах витворів мистецтва, потрібні були уявлення, що знаходяться по іншій бік візуального сприйняття» [18: 7]. Таке розуміння проблеми підтверджують наукові висновки сучасних мистецтвознавців, на думку яких сам характер новітнього художнього мислення став передумовою для синтетичного творення модерну [14: 227; 18: 26–27].

Зрештою, прогресивні настрої часу погоджувалися в судженні, що суб'єктивна і візуально неоформлена уява митця мала отримати конкретний вигляд, що в свою чергу актуалізувало питання про залучення потенційних можливостей синтезу мистецтв. «Виникнення проблеми синтезу — це для нас суттєвий момент — не тільки реакція на загальнокультурні потреби часу, а й результат розвитку культурного самоусвідомлення, що сконцентрував пам'ять про такі цілісні феномени, як фольклор, культура античності і середньовіччя <...>» [11: 13]. Таким чином, омріяні уявлення про «універсальний» метод живописного відтворення зрештою проявився в порізних розробках авторського «синтетизму» художників-постімпресіоністів [15].

Отже, термін «синтетизм», який походить від французької *synthétiser*, означає «охоплювати» і ре-

презентує один із методів живописного відтворення, що зародився всередині постімпресіоністичного руху приблизно в період 1887–1888-х років [15]. Щодо історії винайдення «синтетизму», це питання так і залишилося дискусійним. З одного боку, в джерелах знаходимо інформацію, що ідея «синтетизму» виникла у П. Гогена під час Понт-Авенських студій у серпні 1888 року [22: 68; 14: 218–219]. З іншого — фігурують факти, котрі засвідчують, що П. Бернар разом із Л. Анкетеном почали розробляти «синтетизм» ще 1887 року [22: 68]. В іноземних літературних джерелах дефініція «synthetic» використовується мистецтвознавцями в аналізі творчості окремих представників постімпресіонізму та їх послідовників з понт-авенського кола художників і живописців групи «Набі» [24: 52; 27: 9–11].

Сьогодні дефініція «синтетизм» найчастіше згадується у зв'язку з діяльністю наступних представників постімпресіонізму різних поколінь: П. Гогена [6: 828; 10: 14; 14: 218–219, 227; 22: 27, 68, 170], Е. Бернара [22: 26, 68], Л. Анкетена [22: 27, 68], П. Серюз'є [10: 14; 22: 168–170; 18: 52], П. Боннара [10: 41; 22: 27], П. Рансона [22: 27], К.-К. Русселя [10: 138; 22: 27], Е. Вюйяра [10: 111; 14: 27], Ф. Валлогона [22: 27; 30], П. Сезанна [22: 158–160; 6: 827; 27: 9–11].

Висновки. На підставі ознайомлення з класичною теорією синтезу, а також з її новітніми інтерпретаціями ми здійснили спробу зіставити такі рушійні сили творчого образотворення, як ідеалістично-утопічні уявлення про «синтез мистецтв» доби йенських романтиків (1790–1840) з теоретично оформленим вагнерівським поняттям «Gesamtkunstwerk» (1840–1850), котрі, за визначенням мистецтвознавців, послуговували культурно-історичним підґрунтям для зародження «синтетизму» у практиці французьких постімпресіоністів 1887–1888-х років. У результаті дослідження ми дійшли висновку, що ідея синтезу мистецтв — це безперервний перманентний процес, природа якого будується на постійному самооновленні. Опрацювання існуючих матеріалів доводить, що ідея синтезу мистецтв прогресувала в контексті ідеалістичного світобачення про різні формати недосяжного «універсального», а в інтерпретації Р. Вагнера отримала «чарівну» суспільно-перетворюючу потенцію. Самоочевидно, що ірраціонально-казковий магнетизм Gesamtkunstwerk виявився неминучим соціокультурним імпульсом для чергових пошуків «універсального» в практиці французьких постімпресіоністів.

Література:

1. Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века / И. А. Азизян. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. — 400 с.
2. Берковский Н. Романтизм в Германии / Н. Берковский. — СПб.: Азбука-классика, 2001. — 512 с.
3. Вагнер Р. Избранные работы / Р. Вагнер; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова. Вступит. статья А. Ф. Лосева. Пер. с нем. — М.: Искусство, 1978. — 695 с.
4. Ванслов В. В. Об эстетической концепции Рихарда Вагнера / В. В. Ванслов // Эстетика, искусство, искусствознание: вопросы теории и истории. — М., 1983. — 439 с.
5. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. / В. Г. Власов. — СПб.: Азбука-классика, 2005. — Т. 3: Г–З. — 750 с.

6. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. / В. Г. Власов. — СПб.: Азбука-классика, 2008. — Т. 8: П–С. — 848 с.
7. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма: Гельдерлин, Шлейермахер / Р. М. Габитова. — М.: Книга по Требованию, 2012. — 160 с.
8. Галеев Б. М. Gesamtkunstwerk / Б. М. Галеев // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. — С. 137.
9. Иванова О. Н. Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера: автореф. дис. ... канд. культурологи: 24.00.01 / Ольга Николаевна. Иванова. — Киров, 2007. — 18 с.
10. Костеневич А. Боннар и художники группы НАБИ: коллекции музеев России / А. Костеневич; [под ред. И. Львовой]. — СПб.: Аврора, 1996. — 240 с.
11. Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера / А. Ф. Лосев // Вагнер Рихард. Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. Вступит. статья А. Ф. Лосева. Пер. с нем. — М.: Искусство, 1978. — 695 с.
12. Мурина Е. Б. Проблема синтеза пространственных искусств / Е. Б. Мурина. — М., 1982. — 192 с.
13. Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков / А. Г. Образцова; отв. ред. А. Аникст. — М.: Наука, 1984. — 333 с.
14. Сарабьянов Д. В. Стил модерн / Д. В. Сарабьянов; [ред. И. А. Куратова]. — М.: Искусство, 1989. — 294 с.
15. Синтетизм [Электронный ресурс] // Wikipedia. — Дата доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%BC>. — Назва з екрана.
16. Соколов Е. Г. Артистический миф Рихарда Вагнера [Электронный ресурс] / Е. Г. Соколов. — Дата доступа: <http://wagner.su/book/export/html/89>. — Назва з екрана.
17. Степанов Г. П. Композиционные проблемы синтеза искусств / Г. П. Степанов. — Л., 1984. — 319 с.
18. Фар-Беккер Г. Искусство модерна [Образотворчі матеріали]: альбом / Г. Фар-Беккер; пер. с нем. А. Чередниченко и др. — Кельн: Konemann, 2000. — 426 с.
19. Федоров Н. Ф. Эстетический кризис / Н. Ф. Федоров // Собр. сочинений в 4-х т. — М.: Традиция, 1997. — Т. 3. — С. 452–453.
20. Хангельдиева И. Г. Взаимодействие и полифоничность искусств: (Художественно-выразительные функции музыки в драматическом театре, кинематографе, телевидении): дис. ... д-ра филос. наук: 24.00.01 / Хангельдиева И. Г. — М., 1991. — 353 с.
21. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг; [под общ. ред. М. Ф. Овсянникова; пер. П. С. Поповой]. — М.: Мысль, 1966. — 496 с.
22. Энциклопедия импрессионизма / под ред. М. и А. Серюллы; [пер. с фр. Н. Матяш; науч. ред. и авт. послесл. К. Гогемская]. — М.: Республика, 2005. — 296 с.
23. Brettell R. R. Modern Art 1851–1929: Capitalism and Representation / R. R. Brettell. — Oxford: Universiti Press, 1999. — 258 p.
24. Cogeval Guy. Édouard Vuillard: Catalogue / Guy Cogeval, Kimberly Jones, Laurence des Cars, Mary Anne Stevens // The Montreal Museum of Fine Arts, National Gallery of Art, Washington; [contributions by Dario Gamboni, Elizabeth Easton, Mathias Chivot]. — Ditzingen-Heimerdingen: Scheufelen Phoenix Motion Xantur, 2004. — 502 p.: ill.
25. Dahlhaus Carl. Konzeption des musikalischen Dramas / Carl Dahlhaus. Regensburg. Bosse, 1971. — 124 s.
26. Ingenhoff Anette. Drama oder Epos? [Электронный ресурс] / Anette Ingenhoff. Tübingen: Niemeyer, 1987. — 139 s. — Дата доступа: https://books.google.com.ua/books?id=6zvAQdDnMskC&pg=PR3&lpg=PR3&dq=Ingenhoff+Anette.+Drama+oder+Epos&source=bl&ots=U_P8RzlrXI&sig=d5eZxlh981isPts4kFu2BHI2wI0&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKE

- wi0za3N9vLPAhXHICwKHfBHAMM4ChDoAQg6MAY#v=onepage&q=Ingenhoff%20Anette.%20Drama%20oder%20Epos&f=false (нім. мовою). — Назва з екрана.
27. Loran E. Cézanne's composition : Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs / E. Loran. — London : University of California Press, LTD, 1959. — 144 p. : ill.
 28. Rewald John. Post-Impressionism : From Van Gogh to Gauguin / J. Rewald. — London : Secker & Warburg, 1978. — 430 p. : ill.
 29. Spengler O. Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte / Oswald Spengler. — Wien : Braumüller, 1918. — B. 1 : Gestalt und Wirklichkeit. — 654 s.
 30. Welten der Romantik : Katalog // Ausstellung Exhibition : Albertina, Wien/Vienna 13.11.2015–28.2.2016 ; [Herausgegeben von Reiter, Cornelia; Schröder, Klaus Albrecht Schröder]. — Wien : Hatje Cantz Verlag, 2015. — 303 s.
 31. Fichte J. [Електронний ресурс] // Wikipedia. — Дата доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Gottlieb_Fichte (in English). — Назва з екрана.
 32. Hölderlin F. [Електронний ресурс] // Wikipedia. — Дата доступу : https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_H%C3%B6lderlin (in Deutch). — Назва з екрана.
 33. Novalis [Електронний ресурс] // Wikipedia. — Дата доступу : <https://en.wikipedia.org/wiki/Novalis> (in English). — Назва з екрана.
 34. Schlegel A. [Електронний ресурс] // Wikipedia. — Дата доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/August_Wilhelm_Schlegel (in English). — Назва з екрана.
 35. Schlegel F. [Електронний ресурс] // Wikipedia. — Дата доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Wilhelm_Friedrich_Schlegel (in English). — Назва з екрана.
 36. Schleiermacher F. [Електронний ресурс] // Wikipedia. — Дата доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Schleiermacher (in English). — Назва з екрана.
 37. Tieck L. [Електронний ресурс] // Wikipedia. — Дата доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Tieck (in English). — Назва з екрана.
- References:**
1. Azizyan I. A. Dialog iskusstv Serebryanogo veka. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2001, 400 p.
 2. Berkovskij N. Romantizm v Germanii. St.-Peterburg, Azbukaklassika Publ., 2001, 512 p.
 3. Vagner R. Izbrannye raboty. Compl. Ed. I. A. Barsova, S. A. Osherov. Prolusion by A. F. Losev. Translated from Deutch. Moscow, Art Publ., 1978, 695 p.
 4. Vanslov V. V. Ob èsteticheskoj kontseptsii Riharda Vagnera. Èstetika, iskusstvo, iskusstvoznanie : voprosy teorii i istorii. Moscow, 1983, 439 p.
 5. Vlasov V. G. Novyj èntsiklopedicheskij slovar izobrazitel'nogo iskusstva : v 10 t. St.-Peterburgs, Azbukaklassika Publ., 2005, vol. 3 : G–Z. 750 p.
 6. Vlasov V. G. Novyj èntsiklopedicheskij slovar izobrazitel'nogo iskusstva : v 10 t. St.-Peterburg, Azbukaklassika Publ., 2008, vol. 8 : R–S. 848 p.
 7. Gabitova R. M. Filosofija nemetskogo romantizma : Gelderlin, Shleyermaher. Moscow, Kniga po Trebovaniyu Publ., 2012, 160 p.
 8. Galeev B. M. Gezamtkunstverk. Leksikon nonklassiki. Hudozhestvenno-esteticheskaya kultura XX veka. Ed. by V. V. Byichkov. Moscow, Rossiyskaya politicheskaya èntsiklopediya (ROSSPEN) Publ., 2003, P. 137.
 9. Ivanova O. N. Gesamtkunstwerk : kulturfilosofskie osnovanija, ih reprezentatsija v teoreticheskom i hudozhestvennom nasledii R. Vagnera. Avtoref. dis. ... kand. kulturologii : 24.00.01. Kirov, 2007, 18 p.
 10. Kostenevich A. Bonnar i hudozhniki gruppy NABI : kolleksi muzeev Rossii. St.-Peterburg, Avrora Publ., 1996, 240 p.
 11. Losev A. F. Istoricheskij smysl èsteticheskogo mirovozzrenija Riharda Vagnera. Vagner Rihard. Izbrannye raboty. Compl. ed. by I. A. Barsova, S. A. Osherov. Prolusion by A. F. Loseva. Translated from Deutch. Moscow, Art Publ., 1978, 695 p.
 12. Murina E. B. Problema sinteza prostranstvennyh iskusstv. Moscow, 1982, 192 p.
 13. Obraztsova A. G. Sintez iskusstv i anglijskaya stsena na rubezhe XIX-XX vekov. Executive ed. A. Anikst. Moscow, Nauka, 1984, 333 p.
 14. Sarabyanov D. V. Ctil modern. Ed. I. A. Kuratova. Moscow, Art Publ., 1989, 294 p.
 15. Sintetizm. Available at : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%BC> (in Russian).
 16. Sokolov E. G. Artisticheskij mif Riharda Vagnera. Available at : <http://wagner.su/book/export/html/89> (in Russian).
 17. Stepanov G. P. Kompozitsionnye problemy sinteza iskusstv. Leningrad, 1984, 319 p.
 18. Far-Bekker G. Iskusstvo moderna. Obrazotvorchi materiali : albom. Translated by A. Cherednichenko and others. Koln, Konemann, 2000, 426 p.
 19. Fedorov N. F. Èsteticheskij krizis. Sobranie sochinenij v 4-h t. Moscow, Traditsiya Publ., 1997, vol. 3, pp. 452–453.
 20. Hangel'dieva I. G. Vzaimodejstvie i polifonichnost' iskusstv : (Hudozhestvenno-vyrazitelnyje funktsii muzyki v dramatičeskom teatre, kinematografe, televidenii). Dis. ... d-ra filos. nauk : 24.00.01. Moscow, 1991, 353 p.
 21. Shelling F. V. Filosofija iskusstva. Ed. M. F. Ovsyannikov. Translated by P. S. Popova. Moscow, Myisl Publ., 1966, 496 p.
 22. Èntsiklopedija impresionizma. Ed. M. and A. Seryull. Translated from French by N. Matyash. Scientific ed. by K. Gogemskaya. Moscow, Respublika, 2005, 296 p.
 23. Brettell R. R. Modern Art 1851–1929 : Capitalism and Representation. Oxford, Universiti Press, 1999, 258 p.
 24. Cogeval Guy, Jones Kimberly, Cars Laurence des, Stevens Mary Anne. Édouard Voillard : Catalogue. The Montreal Museum of Fine Arts, National Gallery of Art, Washington ; contributions by Dario Gamboni, Elizabeth Easton, Mathias Chivot. Ditzingen-Heimerdingen : Scheufelen Phoenix Motion Xantur, 2004, 502 p. : ill.
 25. Dahlhaus Carl. Konzeption des musikalischen Dramas. Regensburg. Bosse, 1971, 124 p.
 26. Ingenhoff Anette. Drama oder Epos? Tübingen, Niemeyer, 1987, 139 s. Available at : https://books.google.com.ua/books?id=6zvAQdDnMskC&pg=PR3&lpg=PR3&dq=Ingenhoff+Anette.+Drama+oder+Epos&source=bl&ots=U_P8RzlrXI&sig=d5eZxlh981isPts4kFu2BHI2wI0&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwi0za3N9vLPAhXHICwKHfBHAMM4ChDoAQg6MAY#v=onepage&q=Ingenhoff%20Anette.%20Drama%20oder%20Epos&f=false ((in Deutch).)
 27. Loran E. Cézanne's composition : Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs. London, University of California Press, LTD, 1959, 144 p. : ill.
 28. Rewald John. Post-Impressionism : From Van Gogh to Gauguin. London, Secker & Warburg Publ., 1978, 430 p. : ill.
 29. Spengler O. Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Wien, Braumüller, 1918, B. 1 : Gestalt und Wirklichkeit, 654 s.
 30. Welten der Romantik : Katalog. Ausstellung Exhibition : Albertina, Wien/Vienna 13.11.2015–28.2.2016 ; Herausgegeben von Reiter, Cornelia; Schröder, Klaus Albrecht Schröder. Wien, Hatje Cantz Verlag, 2015, 303 s.
 31. Fichte J. Available at : https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Gottlieb_Fichte (in English).
 32. Hölderlin F. Available at : https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Hölderlin (in Deutch).
 33. Novalis. Available at : <https://en.wikipedia.org/wiki/Novalis> (in English).
 34. Schlegel A. Available at : https://en.wikipedia.org/wiki/August_Wilhelm_Schlegel (in English).
 35. Schlegel F. Available at : https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Wilhelm_Friedrich_Schlegel (in English).
 36. Schleiermacher F. Available at : https://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Schleiermacher (in English).
 37. Tieck L. Available at : https://en.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Tieck (in English).