

Ареф'єва Анна Юрїївна, докторантка Державного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова
e-mail: anna.arefieva@gmail.com
ORCID ID 0000-0003-4619-9281

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ТВОРАХ ПАВЛА ФЛОРЕНСЬКОГО ЯК ЗАСАДА ДЕСКРИПЦІЇ СЦЕНІЧНОГО СИНТЕЗУ В КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета статті – визначити сценічний феномен антропологічної межі в контексті синтезу мистецтв, за П. Флоренським, як іконографію. Методологія дослідження презентована компаративним і системним підходами, з філософських методів задіяні трансцендентальний, феноменологічний і діалектичний методи, які дають можливість здійснити філософсько-антропологічний аналіз синтезу мистецтв як динамічної цілісності в контексті можливого, наявного та постнаявного модусів існування художнього твору. Доведено, що Павло Флоренський у контексті пошуків Срібного сторіччя здійснив монументальний проєкт синтезу мистецтв, який надає декілька облич людини-митця як суб'єкта культури ХХ століття.

Ключові слова: стиль, синтез мистецтв, іконографія, сценографія, художній образ.

Постановка проблеми. Працю «Іконостас» П. Флоренський починає з визначення інобуття межі в храмовому синтезі – іконостасу й закінчує онтологічними імплікаціями ікони як протохристиянської (єгипетської) літургії. Відбувається певна «муміфікація» художнього образу ікони. Спробуємо розпочати інтерпретацію синтезу мистецтв саме з цього онтологічно драматичного епізоду муміфікації, що, на наш погляд, є надзвичайно плідним для інтерпретації сценографії в театрі ХХ ст. як певної світської сакральності зображення. Власне, в цьому й полягає метаантропологічний вимір візуального сценічного простору як образу людини-митця. Ікона у Флоренського онтологічно пов'язується з фаумським портретом, «маскою» як ідеальним обличчям.

Аналіз досліджень і публікацій. Філософсько-антропологічні проблеми синтезу мистецтв досліджувалися в працях Ю. Легенького [3], М. Моклиці [4], П. Флоренського [6], Н. Хамітова, Л. Гармаш, С. Крилової [7], С. Хоружого [8] та інших. Мистецтвознавчі й культурологічні виміри сценічного синтезу знайшли висвітлення в роботах Є. Ареф'євої [1], В. Будного, М. Ільницького [2], Л. Елліса [10], А. Ковальчик [11], В. Суворки [5], Ф. Шміта [9]

та інших. Однак проблема синтезу мистецтв як метаантропологічної цілісності є малодослідженою.

Мета статті – визначити сценічний феномен антропологічної межі в контексті синтезу мистецтв, за П. Флоренським, як іконографію.

Вклад основного матеріалу. Іконологія у П. Флоренського визначається культурологічно – як генеза ієрофаній, за М. Еліаде, Абсолюту. «Маска покійного – це сам покійний у сенсі метафізичному й фізичному; він тут, сам він виявляє нам своє обличчя. Іншої онтології не могло бути у єгипетських християн: і для них іконний свідок був не зображенням, а самим свідком, існував через неї, що через неї свідчив. Так – хоча б тому, що ця онтологія є на-самперед вираження факту: ікона лежить на тілі самого свідка, і будь-яке інше судження про цей факт, хоч і можливе абстрактно, за будь-яких особливих цілей, конкретно, життєво неможливо і було б протиріччям природним способом відчувати.

Але далі цей фізичний факт може витончитися й ускладнитися, причому духовна сутність не зазнає спотворення. Якщо усвідомлено онтологічний зв'язок між іконою і тілом, а тіла з самим святим, то величина відстані від ікони до тіла, так само як і готівковий фізичний вигляд самого тіла в даний момент, вже не має сили, і зв'язок, мислимий онтологічно, не знищується значністю відстані ікони від останків тіла, і навіть нецільністю цих останків» [6, с. 171–172].

Розмисел про феномен мощей святих лише підтверджує ці конотації. «Де б не були мощі святого і в якому б стані збереження вони не були, воскресле і просвітлене тіло його у вічності є, і ікона, виявляючи його, тим самим уже не зображує святого свідка, а є свідком. Не ікону як пам'ятник християнського мистецтва слід вивчати, але це сам святий нею навчає нас. І в той момент, коли хоча б найтонший зазор онтологічно відщепив ікону від найсвятішого, він ховається від нас у недоступну область, а ікона робиться річчю серед інших речей. У цей момент живий зв'язок між гірським і дольним, тобто релігія, в даному місці життя розпалася, пляма прокази умертвила відповідну ділянку життя, і тоді має виникнути побоювання, як би це відщеплення не пішло далі» [6, с. 172–173]. Отже, не ми вивчаємо ікону, а вона – нас. Парадигма завдана. Не ми вивчаємо сцену, а вона – нас. Сценографія – це велике письмо в просторі всесвітнього сценізму, люди-митці лише являють ліки, обличчя духу. Як являють? Так само, як це відбувається в храмовому синтезі мистецтв. Антропологічна межа цього синтезу визначається у Флоренського як «іконостас». Кордон дотику двох світів визначається як антропологічна межа в душі людини.

Храм як образ Театру сповідує синтез мистецтв, де навіть гра втрачає свою субстанційність. Відбувається «муміфікація» гри, антропологічна межа вже

людині не належить. Фактично Павло Флоренський розбудовує онтологію надмирного буття, яка в театрі не є можливою, адже допомагає зрозуміти сценографію як іконопис.

Найближчим до іконології Флоренського є синтез мистецтв стилю модерн з його теургізмом, віталізмом, орнаменталізмом. Елліс (Лев Кобилинський) пише: «Ось як усі старі ми, символісти, і як усі ми різноманітні. Воістину багата наша земля, немає в ній порядку; усі старі боги звать нас, і в кожного свій бог, усі давні культури в нас ожили, але закон зміни їх порушений, усі вони стали одночасно в нас, як у музеї; боги наші зібрані до єдиного храму, до нового пантеону; говоримо всі ми різними мовами, але не як апостоли при зході Духа Святого, а як будівельники башти вавилонської. Формула, за якою будується наше життя, не знає гармонії, єдності, ієрархізму, вона різномовна: наша релігія від Галілеї, наша культура від старих богів, мистецтво і філософія від Еллади, наука від Єгипту і Халдеї, цивілізація від Риму (...). Всі старі голоси заговорили в нас у наші дні, всі стародавні рахунки в нас зводяться, всі відкладені питання постають, терміни завершуються, наближається Вал дев'ятий. Б'є hora novissima. Символізм, як дитя сучасної, безбожної лжегуманістичної культури винен у побудові башти вавилонської, але він же, полум'яно протестуючи проти неї, проти всіх кордонів матеріального і чуттєвого і «людського, надто людського» (...), купив собі право на більше, на повернення до шляхів благодатного споглядання божественного світу, до молитви Авеля. І в Ноевому ковчезі йому знайдеться місце серед сучасного потопу» [10, с. 253–255].

З художників-сценографів найближчим до міркувань Флоренського є Микола Реріх, який здійснив в своїх роботах Храм-Театр, де «грають» на тлі неба лише гори, осяяні неземним світлом. Реріх швидко покинув сезони Дягілева і розпочав свій проєкт всесвітньої містерії теургізму модерну. Ані Федір Шехтель, ані Леон Бакст не підняли так високо планку «небесної батьківщини» мистецтва, як це здійснив у своїх пошуках Реріх.

Можна говорити про стиль як про глобальну парадигму, норму, закон, стиль буття, існування. І коли ми намагаємося визначити, що таке стиль, то скочуємося до формалізму або позитивізму: згадаємо «прадідуся» стильової проблематики Генріха Вельфліна, культурологічні студії стильового бачення культурогенезу Федора Івановича Шміта (Шміт, 1919). Таким чином, нормативна гілка стилетворення характеризує безособистісні форми. Втім, розуміння стилю без художника, як це хотів довести Г. Вельфлін, певною мірою його так розумів і Ф. І. Шміт, вичерпало своє місце в культурі. Стилю без імені вже не існує у ХХ столітті. Виникає стиль, що виражає індивідуальність. Це не просто індивідуальний стиль – художня манера, а світ духовний, в якому жили

художники незалежно один від одного, висловлюючи свою індивідуальність саме в такий спосіб.

Модерн – це якась новизна, зведена в ступінь. Модерн мав різні вирази. З одного боку, це явна біонічність, пружність орнаменту в архітектурі, у гра-тах, у декорі, це квітуча «лілія» у всіх архітектурних фронтонах і фасадах, це «орхідея», яка своїми зламами та вигинами створює інтер'єр квіткового світу буття людини (Врубель). З іншого боку, це дендизм, снобізм, вульгарність, що доходить до перебільшеного нігілізму.

Тут десь поруч стоїть і образ надлюдини Ніцше. Стоїть і демонізм, а скільки ж їх було – демонів? Ми знаємо демона Врубеля, демонів німецьких художників. Тут же поруч стоїть і романтизм, який у стилі модерн розквітнув алегорично розлогими сценами оспівування національного ідеалу. Усе це характеризує складний образ стилю модерн. Нас цікавить стиль модерн як основа формування сценізму ХІХ століття, яка перекинулася у ХХІ століття, завершилася розвиненим синтетизмом стилетворення попередніх епох. Образом чуттєвого, естетичного екстазу, який ще не деформується настільки, щоб перетворитися на непізнавану, непередметну реальність авангарду. Це ясний у сенсі сприйняття, чіткий лапідарний за своїми силуетами, за вишуканою декоративністю. Модерном захоплювалися в сенсі декоративності, у сенсі квітучої надлишковості форм.

Стиль – це певна система із зворотним зв'язком «норма-відповідь». Норма сформувалася як певний суспільний «кантівський» імператив у духовності чи художності, адже згодом сформувалася й відповідь на нього чи можливість відповіді на зовнішню норму. Породження внутрішньої норми формується лише зсередини. Внутрішня нормативність, образність, парадигмічність стилю найбільше захоплює сучасного дослідника. Тому ім'я, образ, особистісна персональна участь у мистецькому процесі як відповідь на певну норму стає парадигмічною для модерну.

Нас цікавить більше духовний склад стилю, тому зосередимо увагу саме на національній, романтичній моделі модерну. У 50–60 рр. ХХ ст. в Європі поширилася мода на стиль модерн. Мистецтво модерну стало популярним з дуже багатьох причин, насамперед тому, що тут є людина і ця людина романтична, залучена до руху духовності, несе на собі рефлекс великої культури.

Ми знаємо модерн, пов'язаний з ім'ям Уільяма Морріса, з його ідеєю міфотворчості. Ми знаємо модерн і досвід Ван де Вельде – одного з типових представників модерної архітектури. Навіть Ван Гог в певній мірі зараховують до модерну разом з Мунком – зачинателем експресіонізму. Ван Гог палітру фарб постімпресіонізму перетворює на експресіонізм. У німецькому, австрійському, англійському та інших варіантах модерну ми маємо масу найме-

нувань: «югенстіль», «сенсонс», «модерн гротескний». В Україні та Росії модерн пов'язується з багатьма художниками, архітекторами. Насамперед це такі: Василь Кричевський, Опанас Сластїон, Микола Жук, Михайло Врубель, Валентин Серов, Леон Бакст та інші. Творчість цих майстрів дуже складно вростає в художнє ціле культури того часу, часів зламу столїть. Стилеутворювальний початок модерну є широким, універсальним і належить до того поняття, що ми пов'язуємо зі «світовим стилем».

До модерну відносять графіку салонного типу Альфонса Муха, твори Франца Штука й Макса Клінгера, Арнольда Бекліна, Ганса фон Маре й Пюві де Шаванна. Останній відродив модерний неокласицизм з легкою прозорїстю силуетів, які, з одного боку, живуть у світі античних мрій, з іншого – витончено зламани. Модерними є твори Анрі де Тулуз-Лотрека, Поля Гогена, П'єра Баннара, ранній Василь Кандинський теж належить стилю модерн.

Характерно, що модерн був близький до символїзму. Але символїзм модерну не став самодостатнім, сягнув своїм корінням у живопис, графіку, архітектуру, розчинився в конструкції стильових імплїкацій модернізму в цілому. Творчість такого монументального художника, як Петров-Водкин, особливо ранній етап його творчості – це, безумовно, стиль модерн. В українському й російському модерні символїзм виникає на тлі неоромантизму. Символїзм не однозначний, але впізнається як знак іншого світу, символїзм – глибинний, широкий, пов'язаний з національною традицією, національним романтизмом.

Якщо порівняти твори «Надгробний плач» Макса Клінгера й «Надгробний плач» Врубеля – а це кілька варіантів ескїзів до розписів у Володимирському соборі, то ми бачимо, з одного боку, натуралїзм сцени оплакування, винесену в ландшафт. У цьому ландшафті Христос є мертвим тілом, його обличчя кам'яне й застигле, як й уся застигла природа. З іншого – «Надгробний плач» Врубеля, де все світїться неземним світлом.

У модерні використовуються різноманїтні міфологічні мотиви, історичні сюжети засновані на матеріалі національної історії, алегоричні мотиви: війна, смерть. Це «Гріх» А. Бекліна, «Весна» Ф. Ходлера, – сюжети з виявленням традиційного національного життя, мотиви, що виражають імпульсивні прояви пристрастї: танець, вихровий рух, ігри, сюжети, що трактують поєднання душ і тіл, поцілунки й обійми. Цікаво, що Врубель дуже близько підходив за своєю іконографією до західного модерну. Врубелевська «Царівна Лебїдь», яка увійшла в пантеон романтичного живопису, де лебедина пісня є іконографічним образом меланхолії жіночої краси та певної тягучої гармонії, стає емблемою модерну. Якщо порівняти демона Врубеля, який за прекрасним висловом Сараб'янова «мріяв бути не демоном», зі своєю західною демонїадою, то це зовсім інша тема – тема христологічна. Христос з'являється в мас-

ці обличчя стилю модерн. Маска була розвиненим атрибутом стилю, де маскарони дивилися зі стін будинків на суєту земного буття.

Іконологія модерну – це та іконографія, яка пройшла через серце, набула вишуканої лінійності у творчості багатьох творців різних культур. Кожен з художників накреслив свою лінію – здійснив антропологічну межу. Духовний ландшафт модерну, однак, – це не характеристика межі, а характеристика межею. Демони Врубеля, гори Реріха – це трагічна руїна самотнього духу в Храмі, до якого так довго йшов і не дійшов Володимир Соловйов. Розбите дзеркало Вячеслава Іванова, мабуть, – остання межа стилю модерн. «Муміфікація» образу, як й його «візантивізм», – це романтичний модернізм христології Срібного століття.

Коли згадаємо ранні захоплення Врубеля Кантом, то тут він чітко й однозначно говорить мовою категоричного імперативу, являючи щось інше, ніж світ навколишнього мистецького середовища. Врубель сприймав світ трансцендентного як магічний кристал віри в місію мистецтва, яка є ширшою, ніж захоплення, є захопленням на все життя. Якщо вона стає захопленням на все життя, то це вже особистий стиль, який переростає в стиль епохи. Романтичний набір кліше стилю модерн у душі мотиву польоту, маски, образи демона та інших є лише зовнішньою символічною даністю стилю. Можна побачити всі ці набори в Сапунова, Судейкіна, Берцля, Петрова-Водкіна, Бекліна, Врубеля. Кліше оживають, коли стають маркерами антропологічної межі стилю.

Зрозуміло, було б натяжною бачити прямий зв'язок між роботами Бенуа, Сомова, Лансере чи Серова із традиціями давньоруського живопису. В даному випадку може йтися лише про опосередковане сприйняття середньовічної спадщини у творчості майстрів «Світу мистецтв» або близьких об'єднанню художників. Що ж до Врубеля, Рябушкіна, Нестерова, Реріха, то в їх мистецтві мальовнича традиція візантійського середньовіччя стає спеціальною проблемою.

Висновки. Графічна силуетність, зламчастість, вигнутість ліній домінують у модерному синтезі мистецтв. Графіка творів нібито зіткана з квітів, павичого пір'я, стилізованих орнаментів. Це не вітраж, – це екстаз, політ, світлоносна гармонія. Якщо поглянути на «Люцифера» Штука й «Демона» Врубеля, то можна побачити, що «демон» Врубеля є андрогінним. Це космічна людина, яка несе в собі дві статі – фемінну гнучкість і чоловічу незламність. Художник не створив фресок за своїми ескізами, а лише скромні орнаменти в бічних кораблях собору й зараз вражають красою й своєрідністю.

Боголюдина – це творчий геній модерну, це бердяєвський восьмий день творіння, софійність як мудрість світотворення. Віра піднімає творчість над миром. Над могилою художника Блок сказав, що «Врубель жив просто». Творчість завжди є простою, є життя в образі, в ідеалі. Світ Врубеля ввійде

в філософію інших систем художнього синтезу, зокрема сценічних синтезів європейської культури ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ареф'єва Є. Ю. Поетика як хорей та аретей: синкретизм музики І. Стравінського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : збірник наукових праць. Вип. 27. Рівне : РДГУ, 2018. С. 106–111.
2. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 430 с.
3. Легенький Ю. Культурологія зображення: (опыт композиционного синтеза). Київ : ГАЛПУ, 1995. 412 с.
4. Моклиця М. Від синкретизму до сецесії: філософські аспекти синтезу мистецтв. *Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі*: зб. наук. праць. Вип. 6. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2018. С. 70–75.
5. Сурувка В. Храм як синтез мистецтв. URL: <http://www.verbum.com.ua/04/2020/temple-of-the-art/synthesis-of-the-arts/> (дата звернення: 26.06 2023).
6. Флоренский П. Иконостас: Избранные труды по искусству. Санкт-Петербург : Мифрил, 1993. 366 с.
7. Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії: проблема людини та її межі. Вступ до філософської антропології як метаантропології. Навчальний посібник зі словником. – 3-є видання перероблене та доповнене. Київ : КТН, 2016. 396 с.
8. Хоружий С. С. Очерки синергической антропологии. Москва : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. 408 с.
9. Шмит Ф. И. Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция. Харьков : Книгоиздательство «Союз», 1919. 328 с.
10. Эллис (Кобылинский Л. Л.). Неизданное и несобранное. Томск : Водолей, 2000. 79 с.
11. Kowalczykowa A. O wzajemnym oświatleniu się sztuk w romantyzmie. *Pogranicza i korespondencje sztuk / Studia pod red. T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego*. Wrocław: Ossolineum, 1980. S. 177–190.

REFERENCES

1. Arefieva, Ye. (2018). Poetyka yak khoreia ta areteia: synkretyzm muzyky I. Stravinskoho. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* : zbirnyk naukovykh prats. Vyp. 27. Rivne : RDHU [in Ukrainian].
2. Budnyi, V., Ilnytskyi, M. (2008). Porivnialne literaturoznavstvo. Kyiv: Kyievo-Mohylianska akademiia [in Ukrainian].
3. Lehenkyi, Yu. (1995). Kul'turologija izobrazhenija: (opyt kompozicionnogo sinteza). Kiev : HALPU [in Russian].
4. Moklytsia, M. (2018). Vid synkretyzmu do setsesii: filosofski aspekty syntezy mystetstv. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst. Yavyshche syntezy mystetstv v ukrainskii literaturi* –

Philological Volyn: text and context. The phenomenon of synthesis of arts in Ukrainian literature, 6. Lutsk : Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrainky, 70–75.

5. Suruvka, V. (2020). Khram yak syntez mystetstv. URL: <https://www.verbum.com.ua/04/2020/temple-of-the-art/synthesis-of-the-arts/> [in Ukrainian].
6. Florenskij, P. (1993). P. Ikonostas: Izbrannye trudy po iskusstvu. Sankt-Peterburg : Mifril [in Russian].
7. Khamitov, N., Harmash, L., Krylova, S. (2016). Istoriia filosofii: problema liudyny ta yii mezhi. Vstup do filosofskoi antropologii yak metaantropologii. Navchalnyi posibnyk zi slovnykom. 3-e vydannia pereroblene ta dopovnene. Kyiv : KTN [in Ukrainian].
8. Khoruzhyi, S. (2005). Ocherki sinergijnoj antropologii. Moskva : Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy [in Russian].
9. Shmyt, F. (1919). Iskusstvo – ego psikhologiya, ego stilistika, ego ehvoluciya. Khar'kov : Knyhoizdatelstvo «Soiuz» [in Russian].
10. Ellys, (Kobylinskij L.) (2000). Neyzdannoe y nesobrannoe. Tomsk : Vodolei [in Russian].
11. Kowalczykowa, A. (1980). O wzajemnym oświeceniach się sztuk w romantyzmie. Pogranicza i korespondencje sztuk / Studia pod red. T. Cieślakowskiej I J. Sławińskiego. Wrocław : Ossolineum [in Poland].

Arefieva Anna Yuriiivna, doctoral student of the State Pedagogical University Mykhailo Drahomanov University

THE SYNTHESIS OF THE ARTS IN THE WORKS OF PAUL FLORENSKY AS THE BASIS OF THE DESCRIPTION OF STAGE SYNTHESIS IN THE CULTURE OF THE 20TH CENTURY

The purpose of the article is to determine the scenic phenomenon of the anthropological boundary in the context of the synthesis of arts as iconography, according to P. Florenskiy. The research methodology is presented with comparative and systematic approaches. Transcendental, phenomenological and dialectical methods are used from philosophical methods, which make it possible to carry out a philosophical and anthropological analysis of the synthesis of arts as a dynamic integrity in the context of possible, existing and post-existing modes of existence of an artistic work. Scientific novelty of the article. It is proved that Pavlo Florenskiy, in the context of the search for the Silver Century, carried out a monumental project of the synthesis of arts, which presents several faces of the human artist as a subject of the culture of the 20th century.

Key words: *style, synthesis of arts, iconography, scenography, artistic image.*

