4. Зенкин С.Н. «Госпожа Бовари» / Зенкин С.Н. //Работы по французской литературе. – Екатеринбург: УРСС, 1999. – 13-133 с.

5. Султанов Ю.І. Гюстав Флобер: «… немає прекрасних думок без прекрасної форми і навпаки». Матеріали до вивчення «Пані Боварі» / Ю.І Султанов // Всесвітня література в середніх навчальних закладах. – 2000. – № 11. – С. 35-40.

6. Чудаков А.П. Предметный мир литературы / Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – 251-290 с.

7. Флобер Г. Мадам Боварі. Побут провінції / Флобер Г. ;пер. з фр. Миколи Лукаша – К.: Худ. літ, 1955. – 321 с.

8. Balzac H. «Physiologie de la toilette», Œuvres diverses, Tome I. – Paris: Louis Conard, 1910. – P. 47-53.

9. Balzac H. «Traité de la vie élégante», Œuvres diverses, Tome I. – Paris: Louis Conard, 1910. – P. 152-185.

УДК 82 – 3.091

ХУДОЖНІЙ СИНТЕЗ ЯК ПРОЦЕС: СПРОБА МІЖДИСЦИПЛІНАРНОГО ПІДХОДУ

Юферева О.В., к. філол. н., докторант

Класичний приватний університет

У статті розглядається проблема визначення і окреслення меж явища художнього синтезу. У новітніх дослідженнях спостерігається тенденція до залучення міждисциплінарної методології, що сприяє вдосконаленню аналізу різних аспектів цього феномена.

Ключові слова: синтез, структура, жанр, еволюція, методологія.

Юферева О.В. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИНТЕЗ КАК ПРОЦЕСС: ПОПЫТКА МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ПОДХОДА / Классический приватный университет, Украина

В статье рассматривается проблема определения и разграничения явлений художественного синтеза. В новейших исследованиях наблюдается тенденция к разработке междисциплинарной методологии, которая способствует усовершенствованию анализа различных аспектов этого феномена.

Ключевые слова: синтез, структура, жанр, эволюция, методология.

Yufereva O. ARTISTIC SYNTHESIS AS A PROCESS: AN ATTEMPT OF INTERDISCIPLINARY APPROACH / Classic Private University, Ukraine

The article deals with defining and differing the phenomena of artistic synthesis. The latest researches show a tendency to develop interdisciplinary methodology that contributes to the perfection of different aspects of this phenomenon.

Key words: synthesis, structure, genre, evolution, methodology.

Осмислення художнього синтезу залучає до дослідження концепції, пов'язані з мистецтвознавством, культурологією, літературознавством і філософією. Різноплановість матеріалу вивчення в цих дисциплінах, розбіжності предметних сфер уточнюють і доповнюють сутнісне розуміння фундаментальних основ синтезу і ґрунтуються на розумінні спільності ознак виявлення процесу. Визначення синтезу як найважливішого джерела єдності художнього твору, механізму розвитку художніх форм – мета, що поєднує дисципліни гуманітаристики. Зусиллями вчених формується уявлення про універсальність синтетичного руху, його категорій становлення, зміни, тривалості, повторення його основних закономірностей у різних системах.

Варто наголосити, що інтерес до синтезу в літературознавстві пробудився ще на початку минулого століття. Принагідно згадаємо роботи П.М. Сакуліна (20-ті рр. XX століття), у яких дослідник розвивав концепцію синтезу і показав його значення для гуманітарної науки. У радянський період, як зауважує І.Г. Мінералова, поняття синтезу повністю переходить під юрисдикцію філософії, а його художні аспекти вивчаються слабко, у першу чергу, через ідеологічні причини [1, 28]. Однак усвідомлення необхідності вивчення різних аспектів синтезу виникає в роботах визначних філологів М.П. Алексєєва [2], О.І. Білецького [3]. Уже у 80-х рр. минулого сторіччя проблема художнього синтезу починає вивчатися системно.

Сьогодні активно формуються підходи й стратегії їхнього аналізу, окреслюються тенденції, відкриваються секрети гармонізації складних і багатогранних взаємодій форм літератури й мистецтва. Науковці шукають нові підходи до вивчення синтетичних явищ, спираючись на некласичні категорії. Помітні спроби моделювання еволюції художніх форм із позицій синергетики, емерджентних стратегій. Синтез осмислюється з погляду динамічного розвитку. Ці концепції усталюють уявлення про синтетичну цілісність як про ту, що перебуває «у русі», поєднана з поняттям відкритої форми, характеризується багатозначністю, структурною неврегульованістю. До них долучаються намагання зрозуміти процеси жанрової еволюції із засад нової методології, зокрема синергетичної. Порівняння жанрової ієрархії із ризомою [4, 14], а нестійких художніх утвореннь із дисипативними структурами [5, 20], на нашу думку, поки що становлять доволі поверхневу аналогію, але за умов ґрунтовного філологічного дослідження. Слушними видаються закиди синергетиці, що озвучуються останнім часом у наукових роботах, особливо стосовно її позасубєктноті [6], яка позбавляє продуктивності методології у сфері літературознавства. Нарешті, у ключі динамічних процесів осмислюється стан культури в роботах видатних філологів С.С. Аверинцева, М.М. Бахтіна, О.Ф. Лосєва, М.М. Гіршмана, Р.Т. Гром'яка, Ю.М. Лотмана, О.Ф. Лосєва.

Не прагнучи до розробки принципово нового розуміння синтезу, ми маємо на меті окреслити контури цієї проблеми, методологічні підходи, що дозволяють виявити джерела синтезу. Тут відразу ж яскраво проступають домінуючі напрямки дослідження процесу, в яких наголошується на специфіці злиття множинності в єдиному, діалектиці цілого й елементів, цілого й цілісності. В епіцентрі міркувань про синтез постають унітарні, дуальні й тернарні побудови, у яких відображено різне розуміння основи синтезу, специфіки його розвитку й кінцевого результату. Розробляються критерії художнього синтезу, типологія способів з'єднання множинностей, що сприяють існуванню синтетичного твору як єдиного цілого.

У сучасних уявленнях про художній синтез намітилася тенденція до об'єднання діахронного й синхронного шляхів дослідження об'єкта, що дозволяє просунутися у з'ясуванні характеру еволюції різних літературних систем. Поряд із циклічними моделями художнього синтезу розробляються такі, що актуалізують ідею його процесуальності, динамічності, відкритості, зв'язуючи науку про літературу із широким філософським і культурологічним контекстом.

Якщо спиратись на філософські засади трактування синтезу, то виявляється, на перший погляд, незначна, але досить красномовна деталь: опис змін певної системи відбувається за аналогією до життєвих процесів, імовірно, з відчуття вузькості «стандартних» узагальнених категорій, застосовуваних до творчості. Доволі часто трапляються «віталістські» вирази: «енергія синтезу», «сила», «внутрішнє стремління», – вони свідчать про намір зберегти в його організації сліди «абсолютності», невичерпності, запобігти схематизації процесу, відбити формування потенційних можливостей художньо-пізнавальних форм. Процес народження змісту, який охоплює всі чотири стадії-стихії, називає «енергією» О.Ф. Лосєв. Синтез – ключова категорія в його системі, що визначає відносини між елементами: «Первинна і найпростіша, найменш заповнена конкретним змістом антиномія, це – одного й множинності. Синтезом одного й множинності є число (або – з іншого погляду – ціле), а буття й небуття – становлення» [7, 266]. Уявлення про синтез О.Ф. Лосєва деякі дослідники інтерпретують як надсинтез. Це означає, що первісний синтез вище обох протилежностей, які ввійшли до єдності. Цікаво, що саме так зване надсинтетичне бачення було сприйнято, правда, частково, і літературознавством, що дало евристично цінні концепції, у тому числі й у художньому синтезі. Синтез-становлення набуває у працях О.Ф. Лосєва глибокої аргументації, що зв'язує попередні моменти в єдину взаємообумовлюючу систему. «Подібно Одному й Буттю, воно теж, щоб реально бути, має потребу у відмінності від усього іншого, від *свого* Іншого, котре було б йому *протилежним і* – надалі – синтезувалося б з ним. Так виникає четвертий діалектичний момент – *Постале* (Сутність, Субстанція) або Наявність, Факт, що першим трьом протистоїть як стихія, що *здійснює, що* реалізує, що субстанціалізує їх, а вони йому протистоять як загальна триєдина стихія Змісту. Але, за загальним правилом, ці дві стихії не тільки різні й протистоять, але повинні бути синтезовані й ототожнені. Повинна з'явитися категорія, яка буде й Фактом, *Посталим, і це Постале, і цей Фа*кт повинні мати у собі стихію триєдиного Змісту; вони повинні ніби розносити, *випромінювати* цей Зміст, виводити його з його замкнутого стану…» [7, 274]. У становленні об'єднана сталість змін, що організовуватиме оформлене (факт) і нестійке (інше). Завдяки становленню порушується стійкість системи, утворюється «плинність», яка захоплює статичні, зупинені Посталі сутності, що прагнуть до своєї первинної єдиної ідеї. О.Ф. Лосєв ставить собі питання: як здійснюється синтез? На прикладі різних антиномій він розвиває думку про те, що дві категорії, об'єднані в «третій», проходять стадію модифікації, несуть «шар» цього третього. Вхідні модифіковані частини залишаються самими собою, але здаються несамостійними на тлі їх об'єднуючого третього. Безперервність протікання процесу діалектичного співвідношення множинності-єдності філософ називає «чисто часовою тривалістю й напруженістю».

Аспект «тривалості», «процесуальності» у його часовому й просторовому значенні є центром концепції розвитку А. Бергсона [8], вплив якої відчутно й у філологічних працях О.Ф. Лосєва, М.М. Бахтіна.

Особливість розвитку й зміни у світлі безперервності актуалізує наступність і заперечення «вибухових» процесів: навіть раптові зміни можливі тільки за умови їхнього поступового визрівання в попередніх формах, як говорить філософ, або поколіннях. Тривалість і є з'єднуючим, постійним елементом – позначеним «потоком життя», що розбивається між видами. Підкреслюючи, що життєві властивості ніколи не бувають здійсненими цілком, а завжди тільки здійснюються, А. Берґсон схильний виділяти не стільки стани, скільки тенденції, які найбільш повно реалізуються тільки тоді, коли в них немає внутрішнього протиріччя. Тривалість протиставляється рядорозташуванню, у якому певне місце займає роздільний зв'язок, каузальна визначеність, генералізації та схеми. Тривалість – безперервна, а також, на відміну від рядорозташування, динамічна й нероздільна. Аспект тривалості набуває в А. Берґсона абсолютного характеру. Вона захоплює все і присутня у всьому. Доведена до граничного значення, тривалість спрямована на руйнування догматизму пізнання, що не відповідає дійсності життя. Погляди філософа здатні прояснити сутність жанрової еволюції. Концепт «минулого», «пам'яті», що не зникає, а продовжується й оновлюється у теперішньому, відкрите майбутньому, є серцевиною теорії тривалості. Націлені на відображення мінливості внутрішнього «потоку» життя особистості, вони формують нові способи його художнього втілення, які з усією повнотою постануть уже в наступному столітті.

Ще до появи філософії «життя», в естетиці XIX ст., яка повною мірою збудила інтерес до синтезу і виявила його можливості, також розкривається властивість динамічності й неодноактовості. Значними зрушеннями в цей період відзначене діалектичне осмислення динамічної природи синтезу в поетичному мистецтві. Вже Ф. Шеллінг розглядав відносний і абсолютний синтез, наголошуючи на тому, що синтез триває, «поки не доходить до ідеї природи, у якій усі субстанції поєднуються в єдину субстанцію» [9, 353]. Внутрішні перетворення в поезії асоціюються в романтичній філософії з «незв'язним», визначаються як становлення, гармонійний рух, ланцюг безперервних еволюцій (Ф. Шлегель [10]). Тривалість і результат злиття становить собою одночасно й «діяльність», і «річ», пронизану цією діяльністю [11, 5]. У категорії тривалості осмислюється ідея синтезу символістами, який ніколи не міг бути закінченим, «ставав лише певною точкою відліку для руху до Абсолютного» [12, 26]. У теоретичних твердженнях, у художній практиці романтиків і символістів повною мірою виявлене уявлення про умовність меж синтезу, можливості досягнення закінченого результату.

Інтерес до подібних інтерпретацій синтезу в сучасному літературознавстві істотно коригує дослідницькі позиції. Відмова від спрощеного його розуміння як сполучення, з'єднання двох компонентів викликає перегляд багатьох, уже, здавалося, очевидних, речей, явищ. Така настанова вимагає осмислення вже давно усвідомленої нерівнозначності типів художнього синтезу, що можуть проявитися у перекладі однієї художньої мови іншою, виникненням складних форм творчості (театр, кіно), що мають постійний характер, а також багатоманітних засобів наближення видів мистецтв, різних їхніх комбінацій (О.А. Хадинська [13], І.Г. Хангельдієва [14]). У такому ключі вивчення механізмів синтезу пов'язується з упорядкуванням відносин між синтезом і взаємодією, що нерідко межує з різким розведенням цих понять або, навпаки, ототожненням.

Кореляція процесів синтезу й взаємодії, визначаючи погляд на явища художніх зсувів, злиття, впливає на хід аналізу синтетичного твору. Тому саме з уточнення дефініцій починається багато робіт, присвячених проблемі синтетичних тенденцій. Категорія взаємодії, що якнайкраще відбиває динамічні перехідні процеси, активно використовується в сучасній лінгвістиці у вивченні складних явищ, а також диференціації гібридних, синкретичних і контамінаційних утворень [15, 12]. Більшість літературознавчих робіт приділяє також пильну увагу «взаємодії», оскільки в ній закладається характер перетворення сторін, що беруть участь у процесі, формуються особливості їхнього співвідношення. Наприклад, складність і суперечливість взаємодії плану особистих та ідеологічних відносин призводить до «органічного злиття їхніх принципів» [16, 353] у драмі. Примітно, що автор цього спостереження М.С. Кургінян у хрестоматійній роботі «Драма» воліє вживати словосполучення «синтетична взаємодія» [16, 238], не роз'єднуючи ці поняття. У дослідженні О.М. Ковтун, навпаки, виявлена «первинність» синтезу, який підготував ґрунт для взаємодії різних жанрових рівнів притчі й міфу, з одного боку, та fantasy і казки, з іншого [17, 153].

Динамізм, мінливість і сталість – діалектика цих станів, ритм їхньої взаємодії набувають статусу якщо не першооснови розвитку, то принаймні його необхідного імпульсу й форм протікання. Поєднання цих станів з поняттями синкретизму й синтетизму має багату філософську традицію, що сягає ідеї трансфінітності Н. Кузанського, почерпнутої романтиками [19, 53], у яких, у свою чергу, протилежність цих типів мислення, онтологічних уявлень вирішується в становленні «універсального мислення особистості».

Подібна диференціація форм розвитку в художній структурі виникає й у сучасних роботах. Широта її застосування говорить про міждисциплінарний характер, що уможливлюється багатогранним відтворенням різних аспектів буття. Кореляція синтезу й синкретизму як мінливого і статичного простежується в культурологічних дослідженнях, у яких відзначена їх взаємоперехідність (О.П. Давидов [19], І.В. Кондаков [21]). Статичність синкретизму, у котрому «сформовані інформаційні блоки,

нерозкладні й нечутливі до протиріч, малопроникні для критичного аналізу» [21] і який розуміють як трансісторичну форму, виникає на шляху структурного руху синтезу. Його загальні закономірності відображаються у вигляді динаміки «від синкрезису до синтезу, потім до нового синкрезису й структурування в його просторі шляхів для складання нової синтетичної структури» [21]. У цих моделях розвитку закладаються онтологічні передумови становлення складної структури, особливостей її взаємодії з попередніми формами, напрямку функціонування внутрішніх і зовнішніх протилежностей. Її ключовими параметрами, які добре проглядаються в контексті зміни статико-динамічних імпульсів, є внутрішня рухливість, відкритість, нестійкість, здатність і прагнення до звернення до інших структур. Звідси виникає постійне відчуття багатоскладовості синтетичного твору, що вимагає уточнення у світлі процесуальності синтезу.

Відома «формула» літературного розвитку, запропонована М.М. Гіршманом, також спираэться на осмислення статичних і динамічних процесів: «Розвиток цей проявляється, з одного боку, у виділенні й відокремленні елементів раніше існуючих художніх єдностей і перетворенні їх у нове ціле, а з іншого боку – у прагненні вкласти в ці нові форми старі цілі, переводячи їх на роль складених елементів» [22, 53]. Синкрезис осмислюється вченим як внутрішня потенційність, що розгортається в процесі рецепції. Це не статичний, наперед заданий момент художньої єдності, а породжуючий, сенсогенеруючий компонент. У цьому відмінність концепції М.М. Гіршмана від вищезазначених, що перегукується подібністю термінологічного позначення, але виражає в них інший зміст.

Таким чином, виявлення ознак художнього синтезу в літературознавчому дослідженні базується на переконанні про складність, об'єднання певної множинності, неоднорідності, пов'язаної з різним розумінням ролі частин у єдиному цілому – результаті синтезу. Ці уявлення якоюсь мірою правильні й можуть бути корисними для вирішення конкретних завдань. Подолання «сумарного» уявлення про синтез не знецінює вивчення ролі компонентів, які беруть участь у процесі. У сучасних роботах, що торкаються цієї проблеми, вихідною точкою теоретичних побудов є аналіз значення окремих елементів у новій єдності. Відповідно до одних концепцій, частини цілого, утвореного шляхом синтезу, розчинені в житті нової єдності. В інших – постулюється «дискретна рівність» окремих елементів, їх принципова «незлиянність» і відчутність у складі нового утворення. Існують також уявлення, у яких визначеність зберігає домінуючу позицію, на основі якої здійснюється злиття елементів, що підкоряє інші складові компоненти. Поряд із цими теоріями синтезу, які виділяють конкретний шлях формування синтетичного утворення, у науці наявний і «інтегруючий» підхід, що ставить собі за мету узагальнити існуючі трактування на основі поняття «об'єднання» певної множинності. У такому випадку до способів синтезації віднесені майже всі форми взаємодії – від злиття до монтажу.

Монтаж як спосіб синтезу, міркування над його природою й значенням, повертає до специфіки розуміння співвідношення частини й цілого. Аналізуючи принцип конструкції в сучасному мистецтві, Т. Адорно підкреслював: «Монтаж є внутрішньоестетичною капітуляцією мистецтва перед гетерогенними йому явищами. Заперечення синтезу стає принципом створення форми» [23, 171]. Особливий погляд культуролога на процеси інтеграції відомий. У ній він убачав причину старіння мистецтва. З'єднання контрастно різнорідних речей за принципом монтажу здійснюється «вищою інстанцією цілого» [23, 172], його домінантою й повним розчиненням та підпорядкуванням частин, що не властиво синтезу, на думку Т. Адорно.

До зовсім інших висновків, але на основі того ж методологічного принципу, доходить С.М. Ейзенштейн. Коли говорять про його теорію, часто обмежуються найбільш загальним розумінням способу монтажу, що згадує режисер на початку знаменитої роботи. Монтаж як з'єднання двох уривків у новій якості. Але далі він пише про необхідність внести корективи в це твердження з погляду об'єднувального, цілого змісту. «Кожний монтажний шматок існує вже не як щось безвідносне, а становить собою якесь *окреме зображення* єдиної загальної теми, що рівною мірою пронизує всі ці шматки. Зіставлення подібних окремих деталей у певному ладі монтажу викликає до життя, змушує виникнути в сприйнятті те *загальне,* що породило кожне окреме й зв'язує їх між собою в *ціле,* а саме … узагальнений *образ» [24], що, додамо, входить у свідомість глядача процесуально. С.М. Ейзенштейн звільняє ціле від всепідпорядковуючої функції, доводячи значення окремого елемента в розвитку цього цілого і визначаючи сутність їх взаємовизначення процесуальністю – ознакою, що відрізняє мистецтво й властива всім його видам.*

Висновки С.М. Ейзенштейна підтверджують, що перевагу у вивченні складних структур повинен одержати характер зв'язку, «координації» між різними складниками, що змінює їхній первинний образ. Констатація складності без виявлення усередині системних відносин – помилковий шлях до збагнення властивостей синтезу. Ця теза відстоюється й багатьма філософами, які досліджують складні системи. Наприклад, М.С. Каган із приводу значення елементів у складі цілого помітив, що «рівні складності систем виражають їх якісні, а не кількісні розбіжності» [24]. Тобто цілісність визначається не кількістю елементів, а специфікою їхніх взаємин, що скорельовує наступні зміни, – продовжує цю думку

Г.А. Кондратова, підсилюючи теоретичні позиції аналізом філософської й релігійной традиції у трактуванні поняття [26].

Багатоликість синтезу, на відміну від складності інших інтеграційних процесів, проявляється у певній непрозорості, однорідності нової художньої цілісності, у різних гранях якої віднаходиться непередбачена побудова внутрішніх відносин. Органічність синтезу – визначення, на якому припиняється подальша пошукова робота багатьох дослідників, – виникає як результат усвідомлення своєрідної ненавмисності його здійснення. Зближення синтетичних структур з холістськими концепціями, що встановлюють паралель між ними й організмом, а не механізмом, у випадку з художнім синтезом, як нам здається, у деяких своїх положеннях не втрачає пояснювальності. Не випадково будь-яка розмова про синтетичні тенденції повертається до внутрішніх посилань вихідного предмета, що відновлюють значимість «єдиного» у русі до відновлення. Цей аспект синтезу виникає не тільки в літературознавчих роботах, але також діагностується в дослідженнях мистецтвознавчої та культурологічної проблематики. В одній із робіт, пов'язаних із синергетичною методологією, запропоновані статистичний, рівневий і динамічний методи освоєння складних систем. У рамках останнього з вищезазначених методів описується складна динаміка, що перетворилася на полісемантичний теоретичний оксюморон «складність простоти» [27, 48]. Її суть полягає в з'ясуванні поводження простих об'єктів [27, 48], їхнього розвитку й ускладнення, що виходить із цілого, заданого єдиного. Таким чином, трохи приглушується антитетичність понять «складність» і «гармонія», у яких актуалізовано різну будову й спосіб утворення художнього твору, які, однак, рівною мірою належать до процесу синтезу. Ілюстрацією цієї тези на матеріалі літератури може стати «Пиковая дама» О.С. Пушкіна – твір, що становить собою найскладнішу композицію стилів, організовану неповторно-індивідуальним шляхом [28, 332]. Автор цієї точної оцінки, О.В. Михайлов, відзначає, що О.С. Пушкіну вдалося зробити так, щоб складність поєднання анекдотичного й трагічного стала простотою, яка провіщає зростання стилю. Таким чином, простота – «підсумок довгого шляху письменницького слова через життя в його складності» [28, 326].

Ідея простоти складності формує своєрідну «оптику», через яку погляд на розвиток і подолання протиріч формує новий рівень у вирішенні проблеми синтетичної єдності, що опирається на концепцію цілісності. О.І. Пігалєв у монографії «Культура как целостность (методологические аспекты)», аналізуючи співвідношення діалектичних протиріч у розвитку культури, резюмує: «Принциповою особливістю органічних цілісностей є наявність різноякісних зв'язків між елементами... Органічна цілісність, на відміну від механічної цілісності, характеризується тим, що не її частини визначають ціле, а саме ціле, будучи динамічним процесом, із себе самого породжує й відтворює частини, необхідні для його існування» [29, 43]. Ці висновки підкреслюють значення динамічного процесу у ствердженні й розвитку цілісності, відводять від схематизації синтетичної структури.

Методологія вивчення цілісності тісно пов’язана з аналізом діалектично протилежних структур, що мають універсальний характер. Уявлення про їхню організацію, які вплинули на велику кількість сучасних досліджень щодо інтеграції й цілісності, переконують, що не завжди коректно виводити складні системи з елементів, поєднаних у цілому. Вихідні методологічні уявлення цілісності спираються на положення про взаємну погодженість множинності та єдності, у якому жодне із цих понять не може бути абсолютним.

Про специфіку співвідношення «єдності» і «множинності», а також цілісність як первісний імпульс розвитку говорить і М.М. Гіршман: «Цілісна індивідуальність становить собою первісну єдність, відокремлення, що саморозвивається, й глибинну неподільність абсолютного духу і його явищ у великій багатоманітності людських існувань і «формувань дійсності» [22, 31]. Також висновки літературознавця підтверджують, що винятковість у художній цілісності як єдності, так і множинності неможлива. Необхідно виходити з «внутрішньої межі» естетичної розмаїтості, цілком природної для твору на різних його рівнях. Ця межа ґрунтується на тому, що «при всіх різнорідних сполученнях і відокремленнях розділених цілих зберігається індивідуально-творчий центр твору й глибинна неподільність естетичного буття, у ньому здійсненого» [22, 51].

Аналіз синтетичного твору як художньої цілісності не відхиляється від з'ясування відносин між частиною і єдністю, який би методологічний підхід не був покладений у його основу. Звідси відкривається два шляхи дослідження. Один із них фіксує відкриту настанову твору на освоєння досвіду й можливостей іншої системи, а зближення з нею співвідносить або із запозиченням формальних ознак, що не може призвести до появи нової якості, або з розвитком і вдосконаленням в обраному напрямку засобів, наявних у власному арсеналі. В останньому випадку взаємодія має великий потенціал створення різних образних, жанрових, стилістичних варіацій. В. Ванслов аналізує протиріччя у п'єсі Ліста «Мислитель», яке виникає між специфікою зримого й чутного мистецтв і говорить про його усунення особливими виражальними засобами. Щоб передати скутість скульптури, у музичному творі виникає «горизонтальна мелодійна лінія, відсутність поліфонічного руху, рідка зміна гармонії» [30, 49]. Скульптурна образність, словесний живопис, музика слова виявляються й у поетичних творах. Надзвичайно плідним, але, на жаль, маловивченим, є аспект екфразису, що сьогодні конкретизує

інтермедіальні зв'язки літератури і живопису. Виокремлюючи тонкі грані художнього синтезу, у вивченні екфразису актуалізуються особливості перекодування систем художньої мови, динамічні відношення елементів у художньому цілому. Підсумовуючи висновки досліджень результатів подібних взаємодій у літературі, необхідно відзначити багатогранність художнього синтезу, можливість його прояву на різних рівнях твору. Отже, у більшості з них йдеться не стільки про переклад мови інших мистецтв у словесну форму, скільки, імовірніше, про своєрідність пошуку нових засобів вираження думки, що наближає твір до ідеї повноти життя, більшої вірогідності висловлення.

Але, поряд із цим, у багатьох дослідженнях наводяться незаперечні факти виникнення у творі «іншої» сутності, без відкритого звернення до її безпосередньої конкретної буттєвості й, відповідно, поза оголеною, раціоналізованою напругою між ними. Про музикальність архітектурної споруди згадується Т. Адорно як ілюстрацію до тези прояву «іншого» в одному, а не шляхом міжвидового приєднання. Музикальність поезії, її звучання, рима як «музичний портрет індивідуальної організації» [23, 103] – найбільш очевидний приклад для літературознавця. Про розбіжність між «внутрішньою» інтенцією, способами її втілення й свідомою настановою, експериментом із «схрещування» форм ідеться в докладній статті Є.Г. Еткінда «От словесной имитации к симфонизму», де порівнюються особливості прояву музичної композиції в поемах М. Некрасова «Балет», В. Брюсова «Воспоминание», О. Блока «Возмездие». Щодо спроби В. Брюсова науковець зробив такі висновки: «Наслідуючи музику, Брюсов послабив специфічні властивості слова» [31, 222], у результаті чого в його «симфонії» виявилася безліч зайвих слів, притягнутих до штучної схеми. Думка філолога змушує ще раз переконатися, що синтез не можна підмінити ілюстрацією, наслідуванням, але лише відтворенням загальнохудожніх принципів іншого виду на основі збереження внутрішніх законів словесного мистецтва [31, 224]. Два напрямки в розвитку художньої форми вважає основними для літератури XX століття, ознаменованого ідеєю «нового синтезу», автор численних публікацій, присвячених проблемі художнього синтезу, І.Г. Мінералова. Літературознавець простежує розвиток стилізації, перед якою поставали більш складні завдання, що переміщають її до розряду інструменту художнього синтезу. Крім того, дослідниця розглядає форми внутрішньолітературного синтезу, серед яких виділяється формування аналога, перетворення прийомів і засобів як синтезу прози й поезії, а також і безпосередній їх взаємовплив, у результаті чого «у вірші проникає рівномірно виписаний сюжет, відсторонений, як в «об'єктивних» жанрах прози, від особистості й долі автора» [1, 240].

У цьому контексті особливу увагу в естетиці й власне літературі привертає з'ясування прихованої основи синтезу, його постійної змінної, що допомагає сформулювати закономірності руху. У результаті теоретичних побудувань сформовано уявлення про «художній інтеграл» [33], – спільний знаменник, навколо якого здійснюється злиття. Але й тут простежуються кілька площин розуміння значення й функції об'єднуючої одиниці. Залежно від точки зору на предмет ми отримуємо різні властивості цього «неминущого», первісного «найпростішого». О.М. Фрейденберг, спостерігаючи за інтерференційними тенденціями в літературі, повторенням механізму генезису сюжету, констатувала необхідність спільного походження елементів, що з'єднуються [34, 229]. Про відновлення єдності форм мистецтва, які сягають єдиного коріння, говорили і романтики, і модерністи. Походження створює поле притягання, виступає єдиним началом, спільною внутрішньою ідеєю, що має різні втілення. Останні історико-літературні дослідження стосовно проблеми визначення специфіки синтетичних явищ також діагностують наближення принципів художнього осмислення через споріднення як основу синтезу. Так, вже у сучасному дослідженні при розгляді синтезу різних типів вимислу у творчості М. Булгакова, Ф. Кафки літературознавець доходить висновку, що схожість окремих форм і споріднення фольклорних і літературних традицій, що живлять ці типи, – найважливіший фактор синтезу [17, 266].

Найчастіше в концепціях художнього синтезу відстоюється теза, згідно якої об'єднувальною основою у новій єдності виступає провідний вид, що підкоряє інші форми. Вона підтримується не тільки в мистецтвознавстві, але й у літературознавчих розробках. В одному з досліджень художнього синтезу О.О. Рисака зустрічаємо таку інтерпретацію: «Не заперечуючи «права мистецтва на самовизначення», сприймаючи «принцип федералізму» у взаємодії мистецтв, ми не відкидаємо у цій сфері принцип підпорядкування одних величин іншим. Адже «рівновагу» втримати дуже важко, а життєстійкість нового синтетичного утворення повинна опиратись на надійну базу» [35, 21]. Основними категоріями, задіяними в аналізі процесу, виступають відштовхування і притягання, протиріччя, загальна основа компонентів, що беруть участь в об'єднанні. У докторській дисертації О.О. Рисак підсумовує: «Результат взаємодії двох (чи й більше) видів мистецтв постає не тільки у вигляді механічного «зрощення» двох складників, а й різноваріантних модифікацій, асиміляцій-дисиміляцій, взаємодій з окремими частинами, взаємодій окремих компонентів і т.п.» [36, 34]. У цьому висновку уточнюється, що стійкість і незмінність «надійної бази» у процесі взаємодії видів мистецтв не є непорушною.

Міркуючи про цю тему – про життєвість мистецтва й тієї ролі, яку привносить до неї синтез, П.О. Флоренський помітив: якщо будь-який один бік органічної єдності приймається за щось самодостатнє, знищується стиль і твір перетворюється на антихудожній [37, 61]. У цьому зв'язку не можна ігнорувати й той факт, про що неодноразово говорилося, що домінуючий вид мистецтва не

залишається незачепленим змінами, викликаним и вторгненнями іншої системи [329; 366]. Про ці зсуви цікаво висловлюється В.А. Фаворський, вважаючи, що входити в архітектуру, щоб їй не заважати, – жалюгідне завдання, оскільки «кожне мистецтво не має бути обмеженим собою» [38, 195]. Таким чином, самостійна значимість провідного виду виглядає не настільки незалежною. Керувати процесом – завдання художника, який не обов'язково придушує, але, скоріше, з'єднує як рівноправні й необхідні для реалізації задуму способи зображення. Також вид, що входить в інші межі, розвиває в собі здатність до реакції на здійснюваний вплив. Тут явно відчувається співзалежність елементів, обопільний вплив, що ніяк не укладається в рамки запропонованої концепції синтезу як підрядного зв'язку. «Підрядна» концепція зупиняє синтез, урівноважуючи й замикаючи систему, ускладнює пояснення подальшого розвитку форми. У цьому аспекті досить цікавим видається тлумачення синтезу з позицій його логічної та генетичної значимості К. Свасьяном. На тлі «первісності» синтезу «опозиція тезису й антитезису виглядає в модусі не підрядності, а сурядності... рухливість методу розкриває нам її не як догмат, а як процес» [39, 127].

Полярна щодо «підрядного» з'єднання ідея синестезії, що має багату культурну традицію образно-асоціативного бачення світу, сприяє унаочненню внутрішнього зв'язоку між зоровими й слуховими враженнями, не порушеного індивідуальністю відповідностей [2]. Цей внутрішній зв'язок повертає до поняття вихідної єдності, що «містить і різноманіття, яке не може бути визначено ним самим» [9, 146], але в якому перебувають протилежні частини від самого початку до свого розрізнення. Таким чином, в основі синтетичного твору покладений зв'язок, який містить у згорнутому вигляді можливості, що розвиваються у процесі становлення й опосередковані взаємозв'язком компонентів.

Слід відзначити, що уявлення про синтез, його характер і роль у літературі вкрай розмиті. Відсутність єдності в розумінні художнього синтезу, здається, уже перетнула межу сприятливого впливу на розвиток знання про нього. Унаслідок цього синтетична організація уявляється утвореною на основі принципу «суперпозиції» (сумативне об'єднання), експерименту, стилізації, не виключаючи також органічного розвитку жанрової форми. Розгляд фундаментальних досліджень синтезу, що належать до різних сфер гуманітарної науки, дозволяє говорити про основні ознаки, властивості процесу. Синтез пояснюється через поняття становлення, динаміки, відкритого процесу, зумовленого прагненням мистецтва наблизитися до «життя». Результат синтезу – це органічна єдність, складна цілісність, в якій співвіднесення частини й цілого виходять із внутрішньої заданості об'єкта, із «спільної» основи з'єднуваних форм, що спрямовує пошук і взаємоперетворення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма : Учебное пособие [для студентов, аспирантов, преподавателей-филологов] / И.Г. Минералова. – [4-е изд.]. – М.: «Флинта», «Наука», 2008. – 272 с.
2. Алексеев М.П. Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения / М.П. Алексеев // Русская литература и зарубежное искусство : сб. материалов и исследований. – Л. : Л.О. «Наука», 1986. – С. 5 – 19.
3. Белецкий А.И. Проблема синтеза в литературоведении // Избранные труды по теории литературы / А.И. Белецкий. – М. : «Просвещение», 1964. – С. 285 – 327.
4. Хорольский В.В. Два «рубежа» веков: от синтеза к атрофии жанра / В.В. Хорольский // Жанровая теория на пороге тысячелетий : сборник тезисов и материалов : IX ежегодная международная конференция (20 – 26 сентября 1999 г., Пушкинские горы). – М., 1999. – С. 13 – 14
5. Вахрушев В.С. О системах жанров в литературе и культуре / В.С. Вахрушев // О жанрах и жанровых системах: сборник статей. – Балашов : Редакция альманаха «Весы», 2004. – С. 3 – 22.
6. Михайлов В. Множественность эволюционных траекторий / В. Михайлов // Еволюція як методологічна та світоглядна проблема в гуманітарних науках : Зб. наук. пр. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет ім. І. Огієнка, 2010. – С. 114 – 121.
7. Лосев А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев. – М. : Мысль, 2001. – 558 с., [1] с. – (Филос. наследие).
8. Бергсон А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – М. *:* Кучково поле*,* 2006 – 384 с.
9. Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения : В 2 т. / Ф.В.Й. Шеллинг. – М. : Мысль, 1989. (Филос. наследие)
10. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : В 2 т. / Ф. Шлегель – М. : Искусство, 1983.
11. Гаврилов И.Б. Иванов И.А. Философия природы немецкого романтизма / И.Б. Гаврилов, И.А. Иванов // Мир романтизма : материалы междунар. науч. конф. «Мир романтизма» (XII

Гуляевских чтений), Тверь, 26 – 29 мая 2004 г. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2004. – Т. 10 (34). – С. 4 – 6.

12. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа : Монография / Н.В. Тишунина. – СПб. : РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. – 160 с.

13. Хадынская А.А. Экфразис как способ выражения пасторальности в ранней лирике Г. Иванова : автореферат дисс. на соискание уч. ст. к. филол. наук : спец. 10.01.01 «русская литература» / А.А. Хадынская. – Тюмень, 2004. – 20 с.

14. Хангельдиева И. Г. Взаимодействие и синтез искусств / И.Г. Хангельдиева. – М. : «Знание», 1982. – 64 с.

15. Алиева В.Н. Понятия взаимодействия, перехода и переходности в современной лингвистике / В.Н. Алиева // Культура народов Причерноморья. – 2004. – № 54. – С. 11 – 13.

16. Кургинян М.С. Драма / М.С. Кургинян // Теория литературы. Основные проблемы в историческом осещении. Роды и жанры. – М. : Наука, 1964. – С. 238 – 363.

17. Ковтун Е.Н. Типы и функции художественной условности в европейской литературе первой половины XX в. : дисс… доктора филол. наук : 10. 01. 05, 10. 01. 08 / Е.Н. Ковтун. – М., 2005. – 306 с.

18. Милюгина Е.Г. Ренессанс и романтизм: перекличка эпох / Е.Г. Милюгина // Романтизм: грани и судьбы : ученые записки Научно-исследовательской лаборатории комплексного изучения проблем романтизма Тверского гос. ун-та : Вып. 2. – Тверь : РИК ЦГР, 1999. – С. 45 – 61.

19. Давыдов А.П. Проблеме медиации в европейской культуре: Запад и Россия / А.П. Давыдов // Общественные науки и современность. – 2000. – № 6. – С. 82 – 93.

20. Кондаков И.В. Самосознание культуры на рубеже тысячелетий / И.В. Кондаков // Общественные науки и современность. – 2001. – № 4. – С. 138 – 148.

21. Гашева Н.Н. Отечественный постмодернизм – новый синкрезис и порывы к синтетизму (Концепция человека в современном искусстве и классика) [Електронний ресурс] / Н.Н. Гашева // Топос : литературно-философский сетевой журнал. – Режим доступу : http://topos.ru/article/646

22. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М.М. Гиршман. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 528 с.

23. Адорно Т. Эстетическая теория / Т. Адорно ; [пер. с нем. А. В. Дранова]. — М. : Республика, 2001. — 527 с. (Философия искусства).

24. Эйзенштейн С. Монтаж. 1938 [Електронний ресурс] / С. Эйзенштейн // Искусство метафоры [сайт]. – Режим доступу : http://metaphor.nsu.ru/eizenstein_montage2.htm

25. Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств : В 3-х ч. / М.С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – Ч. 1 – 3.– 440 с.

26. Кондратова Г.А. Система и целостность: опыт категориального анализа / Г.А. Кондратова // Credo new : теоретический журнал. – 2007. – № 3. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до журналу. : *credonew.ru/content/view/619/32/*

27. Ратников В.С. Научная рациональность, стохатичность и пределы предсказуемости / В.С. Ратников, З.Ю. Макаров // Практична філософія. – 2005. – № 4. – С. 39 – 61.

28. Михайлов А.В. Роман и стиль / А.В. Михайлов // Теория литературы : В 4-х т. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 3 : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – С. 279 – 353.

29. Пигалев А.И. Культура как целостность (методологические аспекты) : Монография / А.И. Пигалев. – Волгоград : Изд-во Волгоградстск. гос. ун-та, 2001. – 468 с.

30. Ванслов В.В. Изобразительное искусство и музыка / В.В. Ванслов. – [Изд-е 2-е]. – Л. : «Художник РСФСР», 1983. – 400 с. (ил.)

31. Эткинд Е. От словесной имитации к симфонизму (Принципы музыкальной композиции в поэзии) / Е. Эткинд // Поэзия и музыка : сб. статей и исследований. – М. : «Музыка», 1973. – С. 186 – 281.

32. Тасалов В.И. Об интегративных аспектах взаимодействия видов искусства / В.И. Тасалов // Театр. Литература. Искусство. Кино / [Б.В. Раушенбах] – М. : «Наука», 1988. – С. 20 – 35.

33. Ермолин Е. Русская культура. Персоналистская парадигма образовательного процесса : Монография / Е. Ермолин. – М. : УНИК, 2005. – 320 с.

34. Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета / О.М. Фрейденберг // Взамодействие и синтез искусств. – Л. : Л. О. «Наука», 1978. – С. 216 – 241.

35. Рисак О.О. Лесин дивосвіт / О.О. Рисак. – Львів : «Світ», 1992. – 184 с.

36. Рисак О.О. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі к. XIX – п. XX ст. : автореферат дис. на здобуття наук. ст. д. філол. наук : спец. 10.01.01. «українська література» / О.О. Рисак. – К., 1999. – 38 с.

37. Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств / П.А. Флоренский // Вестник Моск. ун-та. Серия 7 : «Философия». – 1989. – № 2. – С. 58 – 66.

38. Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре / В.А. Фаворский. – М.: Книга, 1986. – 240 с.

39. Свасьян К.А. Проблема символа в современной философии / К.А. Свасьян. – Благовещенск : БГК им. И.А. Бодуэна де Куртене, 2000. – 224 с.