



---

## ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРИ PHILOSOPHY OF CULTURE

---

УДК 008 : 312.421

DOI 10.35433/PhilosophicalSciences.2(90).2021.165-176

### СИНКРЕТИЗМ ТА СИНТЕТИЗМ ЕВОЛЮЦІЇ МИСТЕЦТВА ЯК ЗАСОБИ КУЛЬТУРОТВОРЧОСТІ

А. Ю. Ареф'єва\*

У статті розкрито експлікації категорії "синтез мистецтв" в контексті категоріального простору понять "синкретизм", "еклектика", "взаємодія", "художній синтез". Доведено, що синкретизм, як механізм культуротворення, фіксує стадію "первинної простоти" та відображує потенціал художнього універсалізму конкретної доби, стилю, особливості поетики й естетичні вподобання митця – автора синтетичного художнього твору. Встановлено, що художній синтез відображує іманентну цілісність твору як синтез образу та предмета, натомість синтез мистецтв свідчить про взаємодію різних видів мистецтв.

Особлива увага у дослідженні сконцентрована на аналізі егалітаризму в грецькій та європейській культурі. З'ясовано, що мистецтву властивий розмірений ритм і метрика, яка була пов'язана з циклізмом і навіть своєрідним «метрономом» – протагоністом вітворення події. Водночас змагальна система гри (агон), коли в одному просторі грали декілька драм, потребувала певної акцентації, орієнтації в часові та просторі. Протагоністи, перші комуніканти були надзвичайно важливими детермінативами, а детермінантою, що допомагала увійти в наслідково-причину реальність, ставала обрана тканина події. Детермінативи розводили омоніми, розводили подібне, а детермінанти намагалися звернутися до засади, до метафізики, до того, що рухало подією в контексті змагальної акторської драматургії.

Встановлено, що триєдина хорєя як своєрідний образ, який в класицизмі досягає буквально канонічного принципу єдності місця, часу і дії, є своєрідним принципом самоздійснення сценічної дії. Системогенез як породження цілісності, де передбачається подія, що випереджається в образах, визначається надзвичайно гостро як маска. Маска була незмінною трагічною або ментальною іпостасью, яка проводила вісь, вертикаль. На основі цієї домінанти відбувалася інтрига події, яка мала своє місце і мала свою драматургію самоздійснення. Поряд з цим час моделював вічність і розгортався в надзвичайно широких чи

---

\* Кандидат філософських наук, докторант кафедри етики та естетики  
(Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, м. Київ, Україна)  
ORCID ID 0000-0003-4619-928  
e-mail: anna.arefieva@gmail.com

більш малих діапазонах, але він завжди моделював ту одвічність, яка усувала часовість в християнському розумінні за межі події.

**Ключові слова:** синтез мистецтв, художній образ, художній твір, синкретизм, синтетизм, еволюція мистецтва.

## SYNCRETISM AND SYNTHETISM OF THE EVOLUTION OF ART AS A MEANS OF CULTURAL CREATIVITY

A. Yu. Arefieva

The article reveals the explications of the category "synthesis of arts" in the context of the categorical space of the concepts "syncretism", "eclecticism", "interaction", "artistic synthesis". It is proved that syncretism, as a mechanism of cultural creation, fixes the stage of "primary simplicity" and reflects the potential of artistic universalism of a particular era, style, features of poetics and aesthetic preferences of the artist – author of synthetic art. It is established that artistic synthesis reflects the immanent integrity of the work as a synthesis of image and object, while the synthesis of arts indicates the interaction of different types of art.

The study focuses on the analysis of egalitarianism in Greek and European culture. It was found that art is characterized by a measured rhythm and metrics, which was associated with cycling and even a kind of "metronome" – the protagonist of the event. At the same time, the competitive system of the game (agon), when several dramas were played in one space, required a certain accentuation, orientation in time and space. The protagonists, the first communicants, were extremely important determinants, and the chosen fabric of the event became the determinant that helped to enter the consequence-cause reality. Determinants diluted homonyms, diluted the like, and the determinants tried to appeal to the principle, to metaphysics, to what drove the event in the context of competitive acting drama.

It is established that the triune chorea as a kind of image, which in classicism reaches literally the canonical principle of unity of place, time and action, is a kind of principle of self-realization of stage action. Systemogenesis as a product of integrity, where an event anticipated in images is predicted, is defined extremely sharply as a mask. The mask was an invariable tragic or mental incarnation, which carried the axis, the vertical. On the basis of this dominant there was an intrigue of the event, which had its place and had its own drama of self-realization. At the same time, time modeled eternity and unfolded in extremely wide or smaller ranges, but he always modeled that eternity which eliminated temporality in the Christian sense beyond the event.

**Key words:** synthesis of arts, artistic image, work of art, syncretism, syntheticism, evolution of art.

### Виклад основного матеріалу.

Кінематика як синхронна зчитка інформації існувала завжди. Кінематограф як тип художньої цілісності існував і раніше, але засобами новітніх технологій здійснив динамізацію фото. Звичайно, виникає вже інший тип симультанності, новітні синтези та інші синкрези. Відтак, синкретизм є синхронна, просторова модель художньої цілісності, а синтез – модель часова. Якщо поглянути в глибину формотворчих систем різних видів мистецтв, то їм відповідає

пластика – просторова єдність і тектоніка – єдність часова. Пластика – це характеристика межі, характеристика простору, яка не обов'язково натуралізується у вигляді скульптури або об'ємного тіла. Пластика також осмислюється як силует, своєрідна обмежена в просторі графема, форма. Якщо додається третій вимір, то виникає пластика, яку ми розуміємо – рельєф, барельєф або круглу скульптуру, архітектурну форму та ін.

Архітектоніка – виявлення конструкції в зображенні, патерні, архітектурному просторі – частіше всього розуміється як архітектон (головний конструктор), розуміється як часова презентація дії в *compositio*, тобто композиції твору тих формотворчих принципів, які відбуваються як певна візуальна динаміка. Тектон, архітектон – це архітектурні поняття. Поняття "тектоніка" говорить про виявлення сили ваги в конструкції.

Якщо поглянути на модель культурогенезу, а також еволюції мистецтва, Ф. Шміта, то можна стверджувати, що природній виток *compositio* циклів культуротворення у всезагальній теорії мистецтв, який характеризується категоріями: ритм (палеоліт), форма (неоліт), угруповання (ранні цивілізації), рух (античність), простір (Новий час), час (Новітній час), пов'язує людину з тим усвідомленням цілісності мистецького твору, яке є природовимірним [19]. Тобто, якщо задати питання: "Чи існувало мистецтво до палеоліту? Чи існувала культура до палеоліту?", то і починаємо шукати "нульову відмітку", "початок" еволюції мистецтва, який пов'язується з „первинною простотою” формотворення. Саме цією межею визначається той період, коли людина маркує своє місце у світі, місце в бутті. Чудові зображення тварин у печерах свідчать про теріоморфізм як ціннісну настанову (невід'ємність тваринного та людського витоку культури як первинний синкретизм).

Звичайно, раніше існувала людина, існував феномен людської цілісності, не мавши мистецького маркування. Еволюція як зіткнення циклів розвитку мистецтва, за Ф. Шмітом, відбувається як злам парадигми, де кожна наступна стадія несе в собі протилежність попередньої [19]. Але ця протилежність існувала і в самому циклі як антисистема. Відтак, можна говорити про системогенез мистецтва

(передбачання майбутнього в системі вмінь, майстерності, творчості), де стадія "первинної простоти" (синкретизму), змінюється стадією квітучої складності" і стадією "вторинного спрощення", за К. Леонтьєвим [8]. Отже синкретизм перманентно оновлюється. Вже сам Шміт наголошував на позитивістських коріннях своєї моделі. Адже, більш слушної моделі системогенезу мистецтва як культурогенезу, ми не маємо. Антисистема виконує роль "акцептора дії", за П. Анохіним [1], саме в стадії "квітучої складності" (синтетизму), що призводить до пошуку монізму, новітньої простоти системного цілого мистецтва. Антисистема у наступному культуроциклі розростається в системне ціле, формується нова цілісність, нова синкреза, що ми пов'язуємо з образним, естетичним, етичним вимірами культуротворчості. Культура, як це стверджували О. Шпенглер, М. Леонтьєв, – несе в собі "життєвий цикл", який можна пов'язати з дитинством, дорослим існуванням, старістю, вмиранням [8; 20].

Якщо взяти, наприклад, Середньовіччя – це первинна простота катакомбних розписів, реальність квітучої складності, оформлення іконографії, зображувальних систем, більше того надлишкового декору, і це ситуація подвійного спрощення, коли культура вже готується прийти в щось інше – культуру доби Відродження. Антисистема не виникає на першій стадії, бо культура є надзвичайно моністичною. Антисистема виникає на другій стадії, коли система культури піддається рутинізації, за М. Еліаде, а простір і час культури існують в режимі гетеротопій (багатошарового простору культури) та гетерохронії (багатовимірності часу, яка разом з часом-стрілою зберігає античний час-вічність). Антисистема формується за домінантою часу-вічності, що спонукає

до "повернення" в Золотий вік – ідеалізовану античність доби Відродження.

Пластична синкретаза заперечує синтетизм квітучої складності середньовічної культури, є певною натуралізацією античного космосу. Новітній середньовічний синкретизм формується під впливом симультанності (існування у двох світах та заперечення часу як однонаправленого модусу дії, події), є редуktivним механізмом, що заперечує тектонічні сили формотворення середньовічного мистецтва. Для того, щоб детально це пояснити, звернемось до роботи Д. Ліхачова, О. Панченко, Н. Понирко "Сміх у Давній Русі", де дається системна оцінка і реконструкція антисистеми.

Сміх грав надзвичайно важливу роль, сміхова культура – це культура автентична, яка протистояла всьому серйозному та усталеному.

«Функція сміху, – пишуть автори, – оголювати, визначати правду, роздягати реальність від покровів етикету, церемоніальності штучного нерівенства, від всієї складної знакової системи даного суспільства. Оголення урівнює всіх людей. „Братія голянська” рівна між собою.

Дурість – це оголення розуму від всіх форм та звичок, тому говорять і бачать правду дураки. Вони є чесними, правдивими, смілими, веселими, не розуміють всіляких умовностей, є правдолюбцями, але "авиворот".

В давньоруському смісі велику роль грало вивертання одягу, викручені міхом назовні овчини. Особливу роль сміхового передягання мали: рогожа, мочало, солома, береста, лико. Це було ніби то "брехливі матеріали" – антиматеріали, улюблені ряженими та скоморохами. Все це заміняло собою виворотній світ, котрим жив давньоруський сміх» [9: 16]. Отже, народна культура Середньовіччя робила сміх дієвим механізмом

викривання всього надлишкового та декоративного як зайвого.

Синкретизм як антитеза синтетизму (антисистема) маркує ту ж саму цілісність людини, але кожен раз у окремому, уособленому вигляді ехемпла. Коли говорять, що спочатку існував синкретизм в мистецтві, а потім виник синтетизм, – це знову позитивістська однолінійна традиція, яка свідчить про те, що спочатку був світ цілісний, міфологічний, нерелективний, а потім художник і цілий сонм теоретиків від мистецтва починають рефлектувати над цією цілісністю, визначати її окремі частини на правах синтезуючої (системотворчої) доміанти. Адже система повертається до нового синкретизму.

Чому повертається? Е. Морен це пояснює таким чином. Щоб зберегти цілісність культура звертається до своїх метафізичних витоків, "омолоджується", не старіє [14]. Про це ж свідчить і М. Еліаде, який пише, що жертва в ритуалі повертає світ до своїх першовитоків [21]. Тут ми потрапляємо в досить цікаву ситуацію, що спонукає прийняти гносеологічну модель мистецтва як пізнання світу. Вторинну по суті, де стверджується, що мистецтво лише відображує реальність і намагається неповноту рефлективних інтенцій подолати чуттєвим образом. Тобто виникає новий тип повноти, який фактично і дає новий образ цілого, протилежний від рефлективного, казуального, есенціалістського. Однак ця теорія страждає гносеологізмом, не можна сказати, що людина рефлектує, теоретично існувала раніше людини чуттєвої, граючої, людини художньої.

Тобто всі зазначені реалії спонукають до того, щоб осмислити проблему синтезу і синкретичності в еволюції мистецтва як взаємодоповнюючі механізми, де одна реальність змінює іншу, а ініціатором змін виступає антисистема. Це

прекрасно демонструє М. Леонтьєв, говорячи, що первинна простота культури змінює ту культуру, яка існувала перед цим. Метафізичний виток всього нового важливо інтерпретувати як мета-метафізику, за Ю. Легеньким [7]. Тобто зсування межі як "уперед", так і "назад", є певним подвоєнням цієї межі. Отже, першовиток не існує сам по собі, а виникає як антисистема до тієї культури, яка заперечується.

Так було, наприклад, з мистецтвом Середньовіччя. Але, зрештою, нова цілісність у стадії квітучої складності виборює й утворює в собі новітню антисистему і таким чином трансформується в щось інше. Це легко продемонструвати, коли ми бачимо, як фрескопис замінюється оптичними візіями олійного живопису доби Відродження. Ми знов бачимо еліністичний натуралізм. Паноптикумум Відродження, який заперечує символізм і логістичний, вербальний код християнського канону, є, однак, не новим "варварством", а освіченим неоплатонізмом, за О. Лосєвим [11].

Отже, знову повертаємось до питань: А що ж існувало до палеоліту? Як можна побачити соціокод палеоліту як антисистему, яка стала системою? Імплицитна відповідь належить Хосе Ортега-і-Гассету, який писав, що самотнього людства не існувало. Він говорить про людство, закинуте в безодню ества, яке самозакохане. Образ самозакоханого людства набув ознак Нарцису. Якщо ми легко віримо, що першим Нарцисом був давньогрецький юнак, який вмирає від голоду, тому що сам закохався в себе і не відповів на кохання німф, то Х. Ортега-і-Гассет говорить що першим за Нарциса був примат роду Гоменід, який дивився в дзеркало природи [15].

Дивився і дивувався, наскільки людина в дзеркалі залежить від нього. Він моргнув – і той моргнув, він махнув рукою – і той махнув рукою. Ця

повна ідентичність (ідентичність міфологічна, нерелективна), яка залежність від двійника, говорить про те, що перед нами не міф як розгорнута система, а протоміф, який визначається як тотальна нерелективна цілісність. І те, що міф є нерелективна цілісність, а про це говорять багато дослідників культури Месопотамії, Давнього Єгипту, то вони помиляються. Це вже релективний міф, бо він осмислюється в іменах, в тому образі буття, яке можна поіменувати. Не має значення наскільки диференційованим є ім'я, наскільки воно описує цілісність культури, але воно вже є іменем. Коли ж імен ще не було, але існувало людство як цілісний образ людини, як певний образ Нарцису, який дивився на себе в дзеркало природи. Описати цю ситуацію можна як протокультурну реальність. Антисистема зародилася раніше системи. Якою б парадоксальною не виглядала ця думка, важливо зазначити, що продукуєчий механізм системотворення (акцепто дії), за П. Анохіним, з'являється раніше організму [1].

Отже, коли онтологічно культура і мистецтво не мають маркерів свого існування, вони вже існують в рефлексії дослідника як передумова виникнення культури, як протокультура. Отже, синкретизм тут теж релективний, модельно-реконструктивний. Рефлексія була не усвідомлена в культурі, не описана у вигляді маркерів ідентичності, вона належала кожному окремому "Я", кожному окремому суб'єктові, якщо це слово можна використати в ситуації, в який примат роду Гоменід дивиться в дзеркало. Якщо це так, то можна говорити про те, що в контексті рефлективного простору культури домінує не синкретизм, а синтетизм. Так, існують окремі диспозиції: "людина – природа", "Я – є інше Я", але вони не усвідомлюються як ім'я або

займенник "Я", і до імені, до будь якої можливості стати за іменем, стати займенником утворюється ідентичність "Я – Ми", за М. Бубером [3]. Ця ідентичність і є синтезом, а не синкретизмом. Антисистемою стає синкретизм, тобто неподільна цілісність, яка вже не рефлектує, а уникає плюралізму бачення світу.

Ми потрапляємо в дивну ситуацію, яка виводить нас за межі культуроцентристського, позитивістського або будь-якого іншого осмислення дихотомії синкретизму та синтетизму як механізмів культуротворення. Синтез як тотальна наявність частин природи і людини, яка ще не має ніяких сфер рефлексії, – все ж таки існує як відображення, як рефлексія суто природного зразка, відображення як рефлекс. Але не маркується у свідомості, зображеної та іменованої реальності сутнього.

В просторі неоліту синкретизм, який належав палеоліту, перетворюється на синтез графем, синтез символів, які створюють орнамент, нову цілісність – символічну – і вже синтез стає антисистемою. Тобто візуальна цілісність замінюється логографічною, символічною, піктографічною. Ця цілісність має свої імена, а ці імена як антисистема породжують інший світ.

Після неоліту виникає той феномен, який Ф. Шміт описує як групування або композицію, де важливо не символи, не сам принцип протиставлення, а групування, яке несе в собі патерн візуальної конструкції, архітектоніку виявлення цієї конструкції. Тобто синтетична реальність перетворюється на новітній синкретизм візуального зразка. Ми можемо спростити і сказати, що синкретичний механізм відображує просторові реалії культури, візуальні, а синтетичний – часові, а потім вже визначити хронотоп (часопростір) культури. Все це і створює бінарний спосіб диспозиції культури.

Звичайно, це також позитивістська схема, коли природні складові проєктуються на культурні, але ми не маємо ніякої кращої моделі. Можна сказати, що виробляється надприродний контекст, коли нарцисизм стає ідеалом, а ідеалом він стає у Г. Сковороди, коли Нарцис закохався у красу Творця, яку побачив всередині себе.

Отже, можна стверджувати, що сьогодні ситуація культуротворчості презентує антисистему як передбачання (антиципацію) нової цілісності культуротворчості. Звичайно, це умовні номінації, але вони допомагають вийти за межі однолінійних схем еволюції мистецтва.

Первинний вимір танку є надзвичайно важливим, щоб усвідомити, що власне танок і був тим активатором, надзвичайно важливим ініціативним ядром експресивних мистецтв, які переживали його пластично, візуально. Танок ставав інтерпретивним механізмом витанцювання діалогів, і навіть впливав на архітектуру і скульптуру та живопис. Ритм, пульсуючі у напруженнях стойко-балкової системи в архітектурі, ритм у контрпропозицій в танці ставав тим системотворчим виміром, який можна назвати хореїчністю.

Цікаво, що танок мав свої омоніми: мімезис теж презентував в собі танцювальний природу. Музика достатньо рано виокремилась з первинної триєдиної хореї і перейняла в неї головну функцію експресивного мистецтва – слугувати збудженню почуттів. Різні форми культивування хореї визначалося по-різному, так піано співали на честь Аполлона, а дифірамби виконувались хором під час весілля, свят на честь Діоніса, просодії використовували під час процесій. Тобто музика ставала складовою частиною містеріального циклу, який здійснювався в культурі. Засновником містерії вважався співак Орфей, а

власне зв'язок музики з релігією зберігався аж до пізніх часів, не дивлячись на те, що вона стала вже надзвичайно світською, публічною і використовувалася на свята.

Грецьке слово хорея мало два значення: танцювати в ансамблі і співати теж в ансамблі. Орхестра або те місце в театрі, де розміщувалися співаки, отримала свою назву від орхезис, що означало – танок. Цей тип співу, який відбувався завдяки будь-якій культивуванню гри на інструментах, а це ліра і ін., поєднувалося з хором, танцюристи вторили музичному супроводу. Танок був більше пантатімією, жестуальним рухом – експресивним, динамічним презентативом таємних сенсів і знаків. Танок визначалися в жестах, а також ніс в собі ритмічний візерунок, який здійснював поєднання сольних виступів і музичного супроводу.

Образ хореї і хореїчний вид єднання мистецтв був по суті ритмізованим, танцювальним, жестуальним, презентативно чуттєвим пластичним космосом, якщо використати теорію О. Лосева та його категоріальну характеристику космосу як чуттєво-пластичного організму [12]. Ритм був особливим інструментом грецької динамічної пластики, був надзвичайно експресивним.

Хорея має передусім публічний характер. І рання, і пізня поезія греків визначалася для публіки як певна сценічна реальність. Тобто сцена в широкому комунікативному сенсі виникає в Греції як певний медійний вимір мистецтва. Втім, якщо просторові мистецтва або мистецтва конструктивні складають окремий вид, творчість яких протилежна експресивним видам, мистецтв (у греків вони презентувалися як предмети для споглядання), то поезія, музика і танок повинні були виражати експресію почуттів.

Скульптура, архітектура, живопис вважалися більш споглядальними і

орієнтованими на зовсім інші тип чуттєвості. Архітектура виникає VIII–IV століттях до н. е. і фактично дає паралель епічному, поетичному універсуму грецької культури. Так, як і поезія Гомера, архітектура досягла свого найвищого розвитку. Архітектори створили ті форми, які мали для Греції пріоритетне значення і увійшли в історію як архетипи грецької культури, що презентують так званий Золотий період або Золотий вік, який фактично і спонукав до наслідування, починаючи з доби Відродження, класицизму і вже сучасних неогрецьких навіювань.

Канон, нормативність, пропорційність, а також все те, що було пов'язано з домінантою певного вертикалізму мотивів, нахил голів, динаміка жестів рук і стабільність схем поз складували один великий надмотив або одну велику надсистему. Все це призводило до того, що мистецтво давніх греків виглядало хореїчно гармонійним, тобто хорея як глибинний міфологічний тип моделювання космологізму визначалася всіма можливими засобами. Так, можна стверджувати, що навіть в XIX столітті, після захоплення класицизмом виникає знову еkleктичний напрям – неогрек, який в певній мірі переходить в танцювальну систему, а вже в XX столітті стараннями Есейдори Дункан набуває свого, будемо казати, імпліцитного диспозитиву до класичної хореографії.

Відтак, за твердженням Д. Ліхачова, європейський універсалізм походить від грецької культури і навіть його жестуальність, каноніка поз і геометризація, яка мала загальний космологічний характер, наслідувала давньоєгипетські традиції, поєднувала універсалістські системи апроксимації, спрощення і певної гомогенізації тіла людини, яке визначалось як канонічна та космологічна реальність [10]. Це спонукало до тої загальної для грецької культури, а згодом вже до європейської

культури уніфікованої споглядальності, яку пов'язують з естетичністю як потребою знайти міру, естетичну дистанцію, спосіб бачення, а також спосіб регулювання пристрастей. Мистецтва в тій чи іншій мірі описувалися двома домінантами, які зазначив Ф. Ніцше як діонісійський та аполонівський тип творчості. Якщо діонісійський був надмірним, надлишковим, експресивним, то аполонівський – гармонійно статичним, статуарним. Все це переходить в хореографію як хореїчну домінанту синтезу мистецтв дягилевських сезонів, зокрема.

Системогенез в мистецтві слід розуміти не лише у тотально-функціональному, організмичному вимірі, що притаманне фізіологам і взагалі позитивістському мисленню, а у контексті екології культури. Важливо звернутись до робіт теоретика великих систем Е. Морена, засновника центру трансдисциплінарних досліджень з соціології, антропології, історії при Національному центрі наукових досліджень в Парижі. "иробництво себе, – пише Морен, – це термін, що визначає ретроактивний процес, який відбудовує систему, відтворює її безперервно, у беззупинному оновленні, котре складає її існування. Регенерація – це термін, що позначає, як будь-яка продукуюча система продукує зростання ентропії, що означає тенденцію до виродження. І саме тому потребує зростання генеративності або породжуючій силі, щоб регенерувати цілісність. Безперервне виробництво себе являє з цієї точки зору безперервну регенерацію" [14: 223].

Важливо зазначити головні системотворчі ознаки, які свідчать про те, що в системогенезі мистецтва існує самокерована система, яка потребує визначити принципи її функціонування. Одним із головних принципів, за Е. Мореном, є принцип дії за межами холізму і редукаціонізму.

Холізм – це примат системного витоку, редукаціонізм – це спрощення, гомогенізація, системної єдності. Е. Морен констатує: "Важливо також вийти за межі чисто глобалізуючої і охоплюючої ідеї цілого. Ціле не є просто емерджентність, воно має, як ми скоро зрозуміємо, складне обличчя. І тут стає справжньою необхідністю ідея макрокосму або концептуального погляду культури, котра дозволяє нам сприймати і описувати цілісні феномени" [14: 150].

П. Анохін проблему системогенезу бачить у гетерохронії, тоді, як гетеротопія вписується в континуальність просторово-часових відносин. "Гетерохронія в буквальному сенсі – це зсув в часові закладки будь-якого органу або змін темпів розвитку в ембріоні даної особі в порівнянні з закладкою цього органу у попередників. З самого поняття можна визначити, що зсування в часові можливе у бік більш ранньої закладки органу, або, навпаки, в бік запізнення закладки. Ембріогенез вищих тварин дає багато прикладів, де є подібні зсуви в часові, наприклад, мозок ссавців хоч і розвивається на більш пізніх стадіях еволюції, закладається досить рано, в певному випадку ми маємо справу з онтогенетичним прискоренням розвитку або акселерацією. Усі первинні дослідження гетерохронії проходили виключно за відзнакою і відношенням до біогенетичного закону" [1: 137].

Принцип гетерохронії в культурі більш вражаючий. Тобто культура завжди існує у багатьох часових вимірах, чисто генетично – це циклічний час, час-вічність, час-стріла. В мистецтві означені типи темпоральності існують в певній синхронії, в згорнутому соціокоді часовості. Зараз домінує час-стріла, але циклічний час і одвічність нікуди не поділися. Системогенез мистецтва як пошук видових адекватцій і нових синтез "перебирає" всі часові



контексти або часові доміанти і висуває на перший план антикізуючі інтенції або походить від класицизму, робить час ще більш архаїчним, циклічним, космологічним, архаїзовано визначеним, загострює динаміку, строковись, екзистенційність, катастрофізм темпоральностей мистецького твору. Якщо це так, то ми бачимо, що гетерохронія навіть в контексті вже опрацьованої партитури часовості дає можливість виснування тих чи інших просторових контрпозицій, які моделюють у своїх локальних, дієвих і подієвих конфігураціях той чи інший час і працюють на загальний системогенез єднання видів мистецтв в тому чи іншому просторі культури, тої чи іншої доби.

Ми говоримо про ХХ століття і власне, будемо говорити, що у ХХ столітті виникає проблема четвертого виміру, час додається як динаміка зображення. Той кубізм, який засвоїв у своїй хореографії Вацлав Ніжинський, стає своєрідним хореїчним імпульсом музики в сценографії, імпульсом поезики і поезії в цілому. Тобто хореїчний принцип доміанти як визначення провідного системотворчого механізму є важливою засадою формування всієї європейської культури. Отже, такий підхід, як би його не назвали, – позитивістським чи універсалістським, аналоговим – свідчить про те, що великі системи в культурі як системи самоорганізуючі, так чи інакше, орієнтовані на те, що визначається доміанта системотворчого фактору як провідного прийому або принципу реалізації цілісності.

Домінанта пози і силуету, жесту в хореографії С. Лифаря була характерною для багатьох хореографів класичного напрямку, або напрямку неокласики, адже доміанта динамічного потоку руху в неокласицистських реаліях, що сформована в просторі балету як

симбіоз статички та динаміки (дискретного та континуального) є симбіозом канонічно статуарної пози, жесту і водночас експресії, що утворюється в хореографії Вацлава Ніжинського.

Яку ж можна зазначити диспозицію експресивних і конструктивних видів мистецтв, характерну для ХХ століття? Грецька хореографія архітектонічна, скульптурна, статуарна. Це можна побачити в скульптурах, в оздобленні храмів, і це можна побачити власне в пізній хореографії, яка приймає цей тип жестуальної, експресивної динаміки. Тобто тут більше позиції, більше точок, більше контрпостановок, ніж самого вихору танку. Пізня романтична версія грецької хореографії в неогрецькому вимірі (еклектичному за образами Ейседори Дункан) знаходить своє вираження в театральному інструментарії символізації руху і ритму, який описує Г. Крег в його теорії надмаріонетки.

Надмаріонетка – це символічний рушійний скульптурний організм, який не є людиною, а є в більшості лялькою, але ця лялька є настільки активною і динамічно і водночас канонічно осмисленим символом, що стає ідеальним матеріалом для утворення архетипових і канонічних форм сценізму. Отже, хореїчність як принцип танцювальної доміанти висував на перший план пластику космологічного зразка. Пластику експресивну, пластику, орієнтовану на канон, на синтез. У Крега виникає багато синтетичних аюзій театру Сходу, зокрема Китаю, з Японії, навіть театр жорстокості А. Арто теж орієнтувався на театр Но, навіть на театр тіней Китаю. Вся ця система сценізму в тій чи іншій мірі спонукала до симбіозу. Проте синтези видів мистецтв ще не були визначені так відверто і так, будемо говорити, поліфонічно, як вони визначені в пізніх постмодерних творах. Але на межі ХІХ – ХХ століть вони були

надзвичайно архетиповими, інструментальними, надлишково синтетичними, особливо в сезонах Дягілева.

**Висновки.** Відтак, універсалізм грецької, а згодом європейської культури був розрахований на елітарність. Ніякого егалітаризму тут не існувало, народна стихія існувала сама по собі, але споглядання та відволікання від активної та надмірної події спонукали до синтезу. Розмірений ритм і метрика, яка була пов'язана з циклізмом і навіть своєрідним «метрономом» – протагоністом вітворення події (грали по декілька дів на сцені і тому потрібно було весь час пояснювати зміст події). Змагальна система гри (агон), коли в одному просторі грали декілька драм, потребувала певної акцентації, орієнтації в часові та просторі. Протагоністи, перші комуніканти були надзвичайно важливими детермінативами (допоміжними комунікантами), а детермінантою, що допомагала увійти в наслідково-причину реальність, ставала обрана тканина події. Детермінативи розводили омоніми, розводили подібне, а детермінанти намагалися звернутися до засади, до метафізики, до того, що рухало подією в контексті змагальної акторської драматургії.

Можна говорити, що триєдина хорея як своєрідний образ, який в класицизмі досягає буквально канонічного принципу єдності місця, часу і дії, є своєрідним принципом самоздійснення сценічної дії. Системогенез як породження цілісності, де передбачається подія, що випереджається в образах, визначається надзвичайно гостро як маска. Маска була незмінною трагічною або ментальною іпостасью, яка проводила вісь, вертикаль. На основі цієї домінанти (маски) відбувалася інтрига події, яка мала своє місце і мала свою драматургію самоздійснення. Час моделював

вічність і час міг розгортатися в надзвичайно широких чи більш малих діапазонах, але він завжди моделював ту одвічність, яка усувала часовість в християнському розумінні за межі події.

Звичайно, проекція християнського часу на грецьке акме або архе є завданням не благодатним, але ми сприймаємо давньогрецьку трагедію як дію "від" і "до", тоді як власне в ті часи маркери "від" і "до" не домінували. Домінувала вертикальна вісь, маска як засада певного архетипу чуттєвості. Домінував циклізм ще більш архаїчний, ніж одвічність тип презентації часовості як такої, який повторював, варіював протягом одного, двох, трьох змін циклів дня і ночі щось незмінне, міфологічне, що і давало можливість космологічного уявлення і розуміння сценізму.

Системогенез видів мистецтв здійснювався таким чином, що висувався на перший план домінантний системотворчий чинник, який і характеризував власне системотворчі інтенції. В хорей це був танок. Танок існував досить довго, навіть аж до XVIII століття в західних європейських храмах танцювали. Хорейність як танцювальна засада була надзвичайно важливою при всьому тому, що християнська іконографія вже була зовсім іншою, ніж іконографія давньогрецького зразка.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Анохин П. К. Философские аспекты теории функциональной системы. Избр. труды. Москва : Наука, 1978. 388 с.
2. Афанасьев В. А., Шмит Ф. И. Киев : Наукова думка, 1992. 216 с.
3. Бубер М. Я и Ты. Москва : Высшая шк. 1993. 176 с.
4. Бычков В. В. Эстетика. Москва: Гардарика, 2002. 556 с.
5. Галеев Б. М. Цветомузыка: становление и сущность нового искусства. Казань, 1976. 268 с.

6. Климов Р. Б. Теория стадияльного развития искусства и статьи. Москва: ОГИ, 2002. 512 с.

7. Легенький Ю. Г. Культурология изображения: (опыт композиционного синтеза). Киев: ГАЛПУ, 1995. 412 с.

8. Леонтьев К. Избранное. Москва: Рарог, Московский рабочий, 1993. 400 с.

9. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Москва: Наука, 1984. 295 с.

10. Лихачев Д. Экология – проблема нравственная. *Наше наследие*, №1, 1991. С. 3 – 9.

11. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва: МЫСЛЬ, 1978. 623 с.

12. Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. Москва: МЫСЛЬ, 1993. С.613 – 872.

13. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 347 с.

14. Морен Э. Метод: Природа Природы / пер. с фр. Е. Н. Князева. Москва: Прогресс-Традиция, 2005. 464 с.

15. Ортега-и-Гассет. Х. Что такое философия? Москва: Наука, 1991. 408 с.

16. Прокофьев В. Н. Федор Иванович Шмит (1877-1944) и его теория прогрессивного циклического развития искусства. *Советское искусствознание – 80*. Москва: Советский художник, 1981. С. 254–285.

17. Татаркевич В. Античная эстетика. Москва: Искусство, 1977. 327 с.

18. Худеков С. Н. Всеобщая история танца. Москва: Эксмо, 2009. 608 с.

19. Шмит Ф. И. Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция. Харьков: Союз, 1919. 338 с.

20. Шпенглер О. Закат Европы: Гаштальт и действительность / пер. с нем. К.Свасьяна. Москва: МЫСЛЬ, 1993. 663 с.

21. Элиаде М. Космос и история. Москва: Прогресс, 1987. 312 с.

## REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Anokhin, P. K. (1978). *Filosofskiye aspekty teorii funktsional'noy sistemy* [Philosophical aspects of the theory of functional systems]. *Izbr. Trudy*. Moskva: Nauka (in Russian).

2. Afanas'yev, V. A. (1992). *Shmit. F. I.* [Schmitt F. I.]. *Kiyev: Naukova dumka* (In Ukrainian).

3. Buber, M. (1993). *YA i Ty* [Me and You]. Moskva: Vysshaya shk (in Russian).

4. Bychkov, V. V. (2002). *Estetika* [Aesthetics]. Moskva: Gardariki (in Russian).

5. Galejev, B. M. (1976). *Tsvetomuzyka: stanovleniye i sushchnost' novogo iskusstva* [Color music: the formation and essence of new art]. *Kazan'* (in Russian).

6. Klimov, R. B. (2002). *Teoriya stadial'nogo razvitiya iskusstva i stat'i* [The theory of stage deveopment of art and articles]. Moskva: OGI (in Russian).

7. Legen'kiy, YU. G. (1995). *Kul'turologiya izobrazheniya: (opyt kompozitsionnogo sinteza)* [Culturology of the image: (experience of compositional synthesis)]. *Kiyev: GALPU* (In Ukrainian).

8. Leont'yev, K. (1993). *Izbrannoye* [Favorites]. Moskva: Rarog, Moskovskiy rabochiy (in Russian).

9. Likhachev, D. S., Panchenko, A.M., Ponyrko, N. V. (1984). *Smekh v Drevney Rusi* [Laughter in Ancient Russia]. Moskva: Nauka (in Russian).

10. Likhachov, D. (1991). *Ekologiya – problema нравstvennaya* [Ecology is a moral problem]. *Nashe naslediyе*, №1 (in Russian).

11. Losev, A. F. (1978). *Estetika Vozrozhdeniya* [Renaissance aesthetics]. Moskva: Mysl' (in Russian).

12. Losev, A. F. (1993). *Bytiye. Imya. Kosmos* [Being. Name. Space]. Moskva: Mysl' (in Russian).

13. Man'kovskaya, N. B. (2000). *Estetika postmodernizma* [Postmodern

aesthetics]. Sankt-Peterburg: Aleteyya (in Russian).

14. Moren, E. (2005). Metod: Priroda Prirody [Method: Nature Nature] / per. s fr. Ye. N. Knyazeva. Moskva: Progress-Traditsiya (in Russian).

15. Ortega-i-Gasset, X. (1991). Chto takoye filosofiya? [What is Philosophy?]. Moskva: Nauka (in Russian).

16. Prokof'yev, V. N. (1981). Fedor Ivanovich Shmit (1877-1944) i yego teoriya progres-sivnogo tsiklicheskogo razvitiya iskusstva [Fyodor Ivanovich Schmitt (1877-1944) and his theory of progressive cyclical development of art]. *Sovetskoye iskusstvoznaniye* – 80. Moskva: Sovetskiy khudozhnik (in Russian).

17. Tatarkevich, V. (1977). Antichnaya estetika [Antique aesthetics]. Moskva: Iskusstvo (in Russian).

18. Khudekov, S. N. (2009). Vseobshchaya istoriya tantsa [General history of dance]. Moskva: Eksmo (in Russian).

19. Shmit, F. I. (1919). Iskusstvo – yego psikhologiya, yego stilistika, yego evolyutsiya [Art is its psychology, its style, its evolution]. Khar'kov: Soyuz (In Ukrainian).

20. Shpengler, O. (1993). Zakat Yevropy: Gashtal't i deystvitel'nost' [Sunset of Europe: Gastalt and reality]/ per. s nem. K. Svas'yana. Moskva: Mysl' (in Russian).

21. Eliade, M. (1987). Kosmos i istoriya [Space and history]. Moskva: Progress (in Russian).

Receive: September 05, 2021

Accepted: October 30, 2021