

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2\(36\).246815](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2(36).246815)

УДК 7.01

Валентин Штырбул

КОНЦЕПЦИЯ ГЕЗАМТКУНСТВЕРКА Р. ВАГНЕРА КАК ФИЛОСОФСКО-ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОСНОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ИНТЕГРАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ В ИСКУССТВЕ

Статья посвящена рассмотрению Гезамткунстверка как социально-эстетической концепции, конечная цель которой заключается в осуществлении духовного перерождения человечества и построении гармоничного совершенного общества с помощью художественных средств искусства в органичном синтезе его видов. Цель статьи – обосновать главные принципы теории Р. Вагнера об универсальной модели искусства с точки зрения ее практического воплощения в ряде культурных проектов последующих исторических периодов. В результате анализа примеров интерпретаций Гезамткунстверка, автор приходит к выводу, что наблюдающаяся в XXI веке тенденция слияния различных видов искусств и их существования в целостной художественно-творческой форме позволяет переосмыслить романтическую идею социально-эстетического синтеза применительно к возможности ее адаптации к условиям современности.

Ключевые слова: Гезамткунстверк, Рихард Вагнер, художественный синтез, преобразующая сила искусства, духовное перерождение человечества.

В основу концепции Гезамткунстверка Рихарда Вагнера легли философско-эстетические теории эпохи романтизма, в которых нашли отражение социальные и политические события данного исторического периода. Революционное устремление к всеобщему освобождению человечества привело к особому видению культурной гармонии, заключавшейся в стирании жестких границ между искусствами, которые были установлены со времен классической эпохи. Такой процесс интеграции различных видов художественной деятельности предполагал не только их взаимообогащение, но и распространение сферы влияния объединённых сил искусства на формирование и моделирование всех аспектов действительности.

Например, мысли об универсуме как бесконечности форм, «в которых утверждает саму себя вечная связь», являющаяся действительной целостностью и требующая единства во множестве, высказывает Ф. Шеллинг [Шеллинг 1989а: 37]. В частности, в своем труде «Философия

искусства» он пишет о «конструировании» посредством художественной творческой деятельности «абсолютно» прекрасных в своей истинности вещей, которые приобретают форму «абсолютного произведения искусства» [Шеллинг 1966b: 86]. К таким абсолютным произведениям искусства философ относит также и сам универсум. По всей вероятности, именно мысли Шеллинга о столь глобальной роли искусства в социуме впоследствии оказали влияние на формирование вагнеровской концепции Гезамткунстверка.

Высшей целью всеобъемлющей идеи художественного синтеза Вагнера было достижение идеального духовного единства в обществе с помощью универсального произведения искусства, которое должно быть создано совместными усилиями представителей различных видов творческой деятельности, а также всего человечества в качестве зрительской аудитории. Поскольку восприятие Гезамткунстверка осуществляется посредством совокупности чувств, то в творческом процессе создания целостного произведения искусства необходимо было задействовать все художественные формы в интегрированном виде. Такое новое творение предусматривало объединение различных видов искусства на равных правах.

Но еще больше идей для своей концепции Вагнер почерпнул из работ А. Шопенгауэра, который рассматривал Волю как «источник всех явлений», происходящих в мире [Шопенгауэр 1999: 164]. Для обретения «полного удовлетворения» и достижения «конечной цели» в познании мира явлений философ предлагает использовать три способа [Шопенгауэр 1999: 165]. Первый из них, эстетический, основывается на искусстве, которое «воспроизводит постигнутые чистым созерцанием вечные идеи» [Шопенгауэр 1999: 164]. Второй, этический, представляет собой «познание чужого страдания», то есть бескорыстное сочувствие [Шопенгауэр 1999: 320]. И, наконец, третий, аскетический, который посредством отрицания воли к жизни выражает внутреннюю «сущность святости, самоотречения» [Шопенгауэр 1999: 326]. В дальнейшем Вагнер будет применять все эти способы в своих произведениях, отдавая предпочтение эстетическому пути, который ставит искусство в приоритетную позицию.

Термин Gesamtkunstwerk впервые появился в 1827 году в работе немецкого философа и писателя Карла Фридриха Евсевия Грандорфа «Эстетика или учение о мировоззрении и искусстве». Однако концепция Гезамткунстверка как полного, универсального, тотального или единого произведения искусства, способного оказать преобразующее влияние на человечество, приведя его к великому искуплению, в первую очередь, связана с Вагнером, который теоретически обосновал свою идею в

литературных трудах и практически воплотил ее в музыкальных драмах. Именно так композитор решил называть свои грандиозные оперы, чтобы отличить их от других произведений этого жанра, которые, по мнению Вагнера, приобрели «неестественную и ничтожную сущность» [Вагнер 1978с: 265]. Драмму, которая «может достичь своего предельного развития в том случае, если *каждый вид искусства* будет присутствовать в ней в *своем предельном развитии*», великий музыкант считал «высшей формой искусства» [Вагнер 1978d: 237]. И только музыка, по мнению Вагнера, могла наиболее полно «раскрыть эти возможности» в самой совершенной форме художественного творчества – драме [Вагнер 1978b: 510].

Подтверждая необходимость создания универсальной модели искусства, которое с древнейших времен существовало в единстве, Вагнер приводит пример из известной притчи, изложенной в Священном Писании: «Как при вавилонском столпотворении, когда спутались все языки и народы, лишенные возможности понять друг друга, разошлись в разные стороны, так же и отдельные виды искусства, когда их национальная общность распалась на тысячу эгоистических устремлений, покинули гордо высящийся храм драмы, где они перестали понимать друг друга» [Вагнер 1978d: 172].

За оперной реформой композитора стоит четкая и последовательная философская концепция, сформулированная им в двух так называемых цюрихских статьях 1849 года «Искусство и революция» и «Произведение искусства будущего». Позднее тема Гезамткунстверка получила развитие в таких работах как «Опера и драма» и «Музыка будущего». Именно в этих литературных трудах Вагнер изложил свои взгляды на искусство, его место и роль в жизни общества, а также идею полного слияния основных видов искусств: музыки, танца, поэзии, архитектуры, скульптуры и живописи, объединенных драматическим действием. Выделяя из названных искусств танец, музыку и поэзию, Вагнер называет их тремя старшими сестрами, которых «нельзя разлучить друг с другом, не расстроив хоровода», ибо они всегда объединяются между собой там, где «создаются условия для появления искусства» [Вагнер 1978d: 164].

В своей концепции Гезамткунстверка Вагнер акцентирует внимание на ряде основополагающих принципов. Так, результатом полного художественного синтеза, по мнению Вагнера, должна была стать его реализация в виде коллективного социализированного произведения искусства, создание которого являлось бы достижением кульминационной точки в развитии не только всех видов творчества, но и в жизни общества в целом. Конечную цель такой эволюции Вагнер видел в том, чтобы «подняться на высоту свободного артистического человечества,

воплощающего мировые чаяния подлинной человечности» [Вагнер 1978 а: 129–130]. В этом контексте Гезамткунстверк перераспределяет традиционные роли художника и зрителя, превращая их в одинаково значимых активных участников процесса создания великого универсального произведения искусства, которое должно стать «общим делом людей будущего» [Вагнер 1978d: 159].

Констатируя факт упадка искусства своего времени, ставшего, по мнению Вагнера, «личной собственностью касты художников», композитор предлагает в качестве выхода из кризиса возвращение к греческой трагедии, в которой он видит кульминацию творческих достижений человечества [Вагнер 1978d: 236]. Именно древнегреческое театральное искусство Вагнер считает наиболее приемлемым для осуществления общеэстетической реформы жанром из-за удачного сочетания в нем поэзии, драмы, танца, инструментальной и вокальной музыки. Но, кроме того, что каждый из видов искусства «при совместном действии... получает возможность быть тем», чем он может быть «сообразно своей внутренней сущности», подобный синтез приобретает такой размах и силу влияния на человечество, которых невозможно достичь любому из искусств в отдельности [Вагнер 1978d: 242].

Взгляды Вагнера на традиции древних греков, которые могли помочь в осуществлении идеи всеобъемлющего единения человечества во времени на пути из прошлого в настоящее, отражают отношение мыслителя к мифу как к универсальному сюжету, глубоко и всесторонне освещающему человеческий опыт. Это «безымянное народное творчество», в котором «с неподражаемой конкретностью показано только вечно понятное, чисто человеческое», Вагнер использовал «в качестве идеального поэтического материала» для музыкальной драмы как высшей формы искусства [Вагнер 1978b: 510]. Древнегреческая мифология, по мнению Вагнера, должна была лежать в основе объединенного произведения искусства, так как именно в сюжетах мифов сохранены вечные тайны жизни, с помощью которых можно возродить искусство последующих эпох.

Для преобразования существующей материальной реальности концепция Гезамткунстверка предусматривала наличие определенного комплекса духовных составляющих. Вагнер настаивал на религиозном характере и содержании «произведения искусства будущего». Несмотря на то, что композитор считал христианство настоящей утопией, а проведение «в жизнь» его принципов – невыполнимой задачей, он предлагал соорудить «жертвенник будущего как в жизни, так и в живом искусстве двум самым величественным наставникам человечества: *Христу, который пострадал за человечество и Аполлону, который вознёс*

его на высоту вселяющего радость и бодрость величия» [Вагнер 1978a: 135, 141]. Исходя из приведенных утверждений Вагнера, можно сделать вывод о том, что религия для него – это не специально созданный комплекс догм, а высшая, или божественная ценность, воплощенная в едином творении художественной деятельности. Именно с помощью этой ценности, представленной в виде универсального произведения искусства, по Вагнеру, можно осуществить возрождение не только культуры, но и всего человечества.

Следующим важным положением концепции Гезамткунстверка есть видение человечества как единого социального организма. По мнению Вагнера, сверхнациональная, универсальная тенденция «получит свое завершение в будущем», в отличие от родовой, национальной, которая «нашла свое завершение в прошлом» [Вагнер 1978d: 159]. Главным условием объединения и преобразования человечества для композитора является решительный отказ наций и народов обновленного общества от претензий на исключительность. Вагнер считал, что «дух всего свободного человечества вне всяких национальных границ» должен воплотиться во вновь созданном произведении искусства будущего как квинтэссенция самого бытия [Вагнер 1978a: 129]. Осуществиться подобное преобразование жизни, по мнению композитора, могло только при помощи Гезамткунстверка, принцип построения которого предусматривает полное слияние всех включенных в него видов искусств в пользу всеобщего единого искусства.

В связи с этим особого внимания заслуживает момент определения места, где должно произойти объединение мирской реальности с Высшим разумом и возрождение всего человечества в новом качестве. Таким местом, конечно же, является храм как воплощение священнодействия. Идея Гезамткунстверка Вагнера распространялась и на архитектуру, поэтому музыкальные драмы композитора «должны были исполняться в недавно построенном месте, которое обеспечивало бы необходимое религиозное ощущение представления, происходящего в святыне, истинном храме искусств» («were to be performed in a newly constructed venue that would provide the requisite religious feel of a performance occurring in a shrine, a veritable temple of the arts») [Brown, Dissanayake 2018: 1]. И такой специальный храм, в котором «явило себя величайшее искусство..., созданное общими усилиями и обращенное ко всем», был возведен при участии самого Вагнера в течение 1872–1876 годов в небольшом немецком городке Байройт [Вагнер 1978b: 216].

Отличительной особенностью музыкальных драм Вагнера явилось то, что композитор включил «органическую форму симфонии Бетховена – со

всеми метафизическими коннотациями ее статуса как абсолютной музыки – в оперу» («incorporating the organic form of the Beethoven symphony – with all the metaphysical connotations of its status as absolute music – into opera») [Brooks 2013: 65]. Не случайно в 1872 году в концерте в честь закладки первого камня в фундамент театра в Байройте под управлением Рихарда Вагнера прозвучало грандиозное творение Л. Бетховена – IX симфония, которая завершается знаменитой одой «К радости» на стихи Ф. Шиллера. Довольно точным отражением идеи возможности духовного преображения человечества силами объединенного искусства стал призыв поэта к миллионам «разрозненных враждой» людей обняться и войти в «светлый храм» радости [Шиллер 1955: 149].

Таким образом, философские идеи Вагнера, которые охватывали широкий спектр общественно-эстетических преобразований, нашли возможность реализации в его концепции Гезамткунстверка.

Ф. Ницше был одним из тех, кто с восторгом воспринял идеи Вагнера относительно решения проблем культуры XIX века. Несмотря на то, что позднее пути молодого философа и известного композитора разошлись, Ницше и в дальнейшем в своих произведениях продолжал уделять значительное внимание вопросам эстетического характера. В частности, он писал о неразрывной связи искусства с законами жизни, «ибо лишь как феномен эстетический существование и мир могут быть оправданы на веки вечные» [Ницше 2001: 90–91]. Отстаивая свою концепцию аполлонического и дионисийского начал в искусстве, Ф. Ницше отталкивался от древнегреческой мифологии, утверждая, что «лишь обставленный мифами горизонт приводит к единству целое движение культуры» [Ницше 2001: 202].

Но наиболее революционным с точки зрения поисков связей между объединением искусств и возможностью духовного преобразования человечества стал рубеж XIX–XX веков. Именно в это время сложилась философско-религиозная система русского платонизма, которая рассматривала возможность построения высшей формы общества путем создания общечеловеческого знания, которое охватывало бы веру, науку и искусство в их неразделимом синтезе. Один из основоположников этого направления в философии В. С. Соловьев, говоря о животворящей и преобразующей силе искусства, отводил ему решающую роль в духовном перерождении человечества. Это переустройство мира, согласно идеям философа, заключалось в том, что «совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь» [Соловьев 1988: 404].

Описывая храмовое действо как синтез искусств, философ-богослов П. А. Флоренский утверждал, что оно «не ограничивается только сферой изобразительных искусств, но и воСкрябин задумал осуществить постановку «Мистерии» которая «слила бы воедино все отрасли искусства» [Энгель 1971: 414–415]. По замыслу композитора, в таком «грандиозном священнодействии» не должно было быть «ни исполнителей, ни публики, а... один общий экстаз, коллективное творчество» [Энгель 1971: 310–311]. А достижение «высшего развития» этого соединенного произведения «всех искусств» заключалось не в их синтезе, а в «пламени веры» [Энгель 1971: 311]. Но в отношении места исполнения «Мистерии» Скрябин «не просто повторяет мысли Вагнера, а собирается идти в этом направлении дальше» [Энгель 1971: 311–312]. Постановка всеобъемлющего синтетического произведения, которое бы реально осуществляло союз человечества с божественным идеалом и возвращало мир к единству, должна была состояться в Гималайских горах как в созданном самой природой храме. Только с их высоты, по мнению Скрябина, можно было достичь союза человечества с высшим разумом и таким образом воссоединить мир. Эта идея совпадает с христианским представлением о горах, которые «фигурируют среди образов, символизирующих связь Неба и Земли» [Элиаде 1994: 31]. «То есть, предполагается, что горы находятся в “Центре Мира”», – пишет философ культуры и историк религий Мирча Элиаде [Элиаде 1994: 31]. Именно по этой причине в «Мистерии» не должно было существовать разницы между «слушателями» и «исполнителями», так как все были равноправными творцами Нового Мира.

Заслуживает внимания тот факт, что конечным итогом всего процесса преобразования и возрождения человечества в новом качестве у Скрябина, Соловьева и Вагнера должно было стать полное переустройство прежнего мира. Так, художественный процесс создания Гезамткунстверка, по Вагнеру, который «может осуществиться только при совместном усилии всех, отвергает современное общество», а противостественные условия существования искусств «будут полностью уничтожены... не отдельно, а только во взаимосвязи с условиями всей... жизни» [Вагнер 1978d: 159, 213–214]. Соловьев также считает, что исполнение высшей задачи искусства в социальном контексте «должно совпадать с концом всего мирового процесса» [Соловьев 1988: 398].

Прослеживая дальнейшее развитие такого эстетического явления как Гезамткунстверк, мы можем найти его продолжение в Московской

частной русской опере (1885–1904). Ее основатель С. И. Мамонтов использовал аналогичные принципы при создании целостного музыкально-драматического спектакля. Он добивался абсолютного соответствия всех его составляющих: литературного сюжета, актерской игры, музыки, костюмов и декораций для достижения органичности театрального действия. Известный меценат, который «был искренним другом и покровителем всего талантливого, что появлялось в области литературы, музыки или живописи», не только стал первооткрывателем вокальных талантов таких оперных корифеев как Ф. И. Шаляпин и А. В. Нежданова, но и привлек к художественному оформлению сцены самых талантливых живописцев [Рахманинов 1978: 55]. Благодаря тому, что написанием декораций и изготовлением костюмов занимались В. Серов, М. Врубель, В. Васнецов, братья Коровины и другие выдающиеся деятели изобразительного искусства, оформление сцены Московской частной оперы стало уникальным явлением своего времени, так как подобный подход ни при каких обстоятельствах не смог бы найти применение в консервативных императорских театрах. Кроме этого, опыт Мамонтова является примером переходного периода в искусстве от реализма и академизма к модернизму. По сути, Московская частная опера была театральным экспериментом, в рамках которого художники-новаторы имели возможность применять новые приемы художественного выражения, которые способствовали объединению различных видов искусства.

В начале XX века стал активно утверждаться принцип взаимопроникновения и взаимодействия искусств. Характерным признаком того времени является тенденция к расширению традиционно замкнутых границ видов и жанров искусства. Наиболее ярким примером художественного учебного заведения, в котором было теоретически обосновано и практически осуществлено объединение искусства, ремесла и технологий, стал Баухауз (1919–1933), основанный архитектором Вальтером Гропиусом в Веймаре.

Создавая свое детище, Гропиус вдохновлялся опытом строительства средневековых соборов, который заключался в том, что каждая из гильдий мастеров, выполняя свои конкретные задачи, в то же время работала над единым эстетическим, социальным, философским и духовным проектом конструирования символа Царства Божьего на Земле. У Баухауза была аналогичная задача, которая преследовала еще более грандиозную цель, выходящую за пределы религии. Такой «новый подход к задаче», по

убеждению Гропиуса, должен был воспитать «творческое сознание» у всех единомышленников Баухауза и привести «в конечном счете... к новому отношению к жизни» [Гропиус 1971: 82]. Это утверждение выражает сугубо социальную направленность художественного заведения, которое пропагандировало «на практике равноправие всех видов творческого труда и их логическую взаимосвязь в современном мире» [Гропиус 1971: 81]. Именно направление Баухауза на уничтожение иерархии между «высокими» и «низкими» видами искусства для возвращения некогда утраченного ими единства поставило его принципы в оппозицию к академическим художественным канонам. По мнению Гропиуса, Баухауз должен был «ярко возвестить духовное соучастие искусства в обществе», обновив его возведением нового здания будущего силой миллионов рук, слившихся в едином коллективном творчестве [Гропиус 1971: 110].

Эта художественная школа не только удачно сочетала в себе все виды изобразительных искусств, ремесел и технологий, но и имела театральную мастерскую, созданную художником, скульптором, дизайнером и танцовщиком Оскаром Шлеммером. Именно дополнение программы Баухауза занятиями по театральному искусству стало той необходимой составляющей, наличие которой позволяет считать это учебное заведение настоящим Гезамткунстверком XX века. Шлеммер осуществлял постановки своих «механических балетов» на основе переосмысления пространства и природы человеческого тела, превращая «танцоров и актеров в движущуюся архитектуру» («transform[ed] dancers and actors into moving architecture») [Shafaieh 2019]. Например, его балет «Триада», завоевавший международную популярность, был синтезом «роботизированной» хореографии, сковывающих движения танцоров костюмов и музыки, как из музыкальной табакерки, которая соответствовала кукольным образам актеров. Театр Баухауза стал прообразом современных скульптурно-пространственных конфигураций в танце и инсталляционном искусстве.

Большая часть последующих попыток соединения всех видов искусств и внедрения их совокупного творческого продукта в реальную жизнь связана с техническим прогрессом, который оказал глубокое влияние не только на развитие отдельных национальных культур, но и на мировую культуру в целом. В связи с этим с середины XX века термин «Gesamtkunstwerk» стал применяться к более широкому спектру видов творческой деятельности. Так, в настоящее время теоретики культуры зачастую используют его для определения мультимедийных

представлений как объединенного произведения искусства и называют Гезамткунстверком чуть ли не каждое из них. На том, что наиболее близкой к нашей действительности является именно такая трактовка романтической идеи, настаивают исследователи современных культурных процессов: «Тотальное произведение искусства – это не просто синтез художественных медиа *как таковых*, но часто форма массового зрелища, которая порождает полное погружение, социальную коллективность и даже духовное искупление теми, кто испытывает это» («The total work of art is not merely a synthesis of artistic media *per se*, but is often times a form of mass spectacle that engenders total immersion, social collectivity, and even spiritual redemption by those who experience it») [Brown, Dissanayake 2018: 1–2].

Таким образом, сегодня произведения искусства, под которыми мы понимаем классические творения, как бы застывшие в своей незыблемости и, в определенном смысле, потерявшие связь со временем, могут выйти из замкнутого пространства музеев и концертных залов, чтобы обрести новую жизнь. Для их возрождения в новом качестве необходимо слияние идеи Вагнера с техническими инновациями, появившимися в современном обществе. Благодаря такому синтезу художественные творения прошлого, выполняя свою традиционную функцию объектов эстетического созерцания, могут стать основой для создания модели современной технологизированной действительности. В этом и заключается специфика данного подхода к определению места в сегодняшнем мире для универсального произведения искусства, которое «по-прежнему является мощной эстетической идеей, всегда переплетенной с технологией, продолжающей стирать различия между высокой и массовой культурой, произведениями искусства и товарным зрелищем» («is still a potent aesthetic idea, always intertwined with technology, continuing to blur distinctions between high and mass culture, artwork and commodity spectacle») [Smith 2007: 6].

Сегодня идея Гезамткунстверка нашла возможность воплощения во взаимодействии классических форм искусства с его модернизированными трансформациями. Не секрет, что современное молодое поколение не очень заинтересовано в знакомстве с шедеврами мировой музыки, живописи и архитектуры. Поэтому для привлечения аудитории организаторы культурных проектов прибегают к различным способам, включающим область мультимедиа, которая «представляет собой собственный тип синтеза искусств, сочетающий в себе относительно статические элементы, такие как неподвижные изображения и текст с

динамическими аудиовизуальными элементами, такими как видео, анимация и музыка, и часто делают это гораздо более интерактивно, чем это обычно бывает в исполнительском искусстве (presents its own type of synthesis of the arts, combining relatively static elements, such as still images and text, with dynamic audiovisual elements, such as video, animation, and music, and often doing so in a far more interactive manner than is generally the case in the performing arts) [Brown, Dissanayake 2018: 5].

Среди различных возможных подходов к переосмыслению культурного наследия прошлого для современного его восприятия сегодня применяются новые формы использования музейного пространства. В частности, темой конференции Международного комитета исторических домов-музеев и дворцово-парковых ансамблей, состоявшейся в теперь уже достаточно отдаленном от нашего времени 2011 году в Антверпене (Бельгия), было рассмотрение музеев не только как исторических домов, но и как театральных объектов. По мнению участников конференции, превращение относительно автономного музейного пространства, традиционно выполняющего функции сохранения, изучения и демонстрации художественных ценностей прошлого, в «исторический театр», в котором на основе смешения аутентичности с творчеством создается квази-реальность для восприятия такого действия посетителями как на интеллектуальном, так и на эмоциональном уровнях.

Поскольку «современные проявления *Gesamtkunstwerk* можно найти повсюду вокруг нас, от тематических парков до виртуальной реальности и театральных представлений в музеях» («contemporary manifestations of the *Gesamtkunstwerk* can be found all around us, from theme parks to virtual realities to theatrical displays in museums»), то именно музей сегодня является тем особым местом, в котором интересно сочетать сразу несколько видов искусств [Bogaard 2012: 88]. Сейчас популярность приобрели так называемые «Ночи музеев», во время проведения которых выставки и презентации оформляются в виде мультимедийных музыкально-визуальных шоу с инсталляциями, сопровождающими выступления артистов и художников. В качестве фона часто звучит классическая музыка. Подобные мероприятия бывают достаточно яркими и красочными. Представление, которое погружает зрителя в определенную эпоху, должно органично вписываться в музейное пространство, чтобы создавать необходимую для каждой конкретной тематики атмосферу.

Такие эксперименты не являются чем-то принципиально новым, так как «музеи всегда были сценой, представляющей интерпретации истории, объектов, понятий культуры и национальной идентичности» («museums

have always been a stage, representing interpretations of history, objects, notions of culture and national identity») [Bogaard 2012: 88]. Поэтому современная трактовка музея не только как особого места, сохраняющего артефакты определенных культурных периодов, но и как оформленная в соответствии с исторической эпохой сценическая площадка, позволяет выполнить задачу создания синтетического произведения искусства с максимальной точностью и правдивостью.

Современный мир и цифровая эпоха предоставили «новые возможности для различных медиа-презентаций, которые носят как локальный, так и глобальный характер» («new opportunities for various media presentations that are both local and global») [Scully 2020: 30]. В связи с этим возникла необходимость создания специфических мест для внедрения объединенного художественного произведения в воспринимающую его среду, в которой есть возможность трансляции «упакованных элементов танцев, музыки и поэзии через Интернет к ожидающей аудитории, вооруженной инструментами для восприятия этих представлений» («packaged elements of dance, music and poetry over the Internet and to a waiting audience armed with the tools to experience these performances») [Scully 2020: 30].

Таким образом, расширяя сценическое пространство, инсталляционные композиции, кроме музеев, используются во время концертов в залах и на открытом воздухе, что позволяет добиться более глубокого погружения зрителей в образный мир произведений искусства. Подобным оформлением отличается, например, ежегодный Международный музыкальный фестиваль «Odessa Classics», который является типично синтетическим проектом в современном искусстве. Некоторые значимые концерты этого фестиваля проводятся *open air* на фоне зданий, являющихся памятниками архитектуры. В качестве солистов обычно выступают звезды мировой величины, в представлении также задействуются музыканты симфонического оркестра, артисты академического хора и классического балета. Сценическое пространство украшается световыми шоу с проецированием изображений шедевров мировой живописи. Безупречное и вдохновенное исполнение классической музыки в условиях соответствующего оформления средствами других видов искусств создает у зрителя особое ощущение причастности к чуду создания прекрасного, духовно возвышает и обогащает его внутренний мир.

Продолжение работы в данном направлении, то есть создание таких комплексных синтетических произведений искусства, может помочь в реализации незавершенного Вагнером проекта создания «этого сплава

человеческой мысли, этого *Гезамткунстверка*) («this fusion of human thought, this *Gesamtkunstwerk*») [Scully 2020: 31].

Из всего вышеизложенного можно сделать вывод о том, что идея Гезамткунстверка, преодолевшая значительный временной промежуток с момента своего возникновения, и сегодня продолжает оставаться мощным средством передачи определенного набора эстетических целей, которые обеспечивают основу не только для понимания взаимосвязи между различными видами искусства, но и для определения пути дальнейшего развития человечества. Естественно, что содержание и характер концепции меняется в зависимости от требований времени, но общая ее направленность остается прежней.

Не отдавая предпочтения определенным человеческим качествам или видам интеллектуальной деятельности, концепция Гезамткунстверка фокусируется на всеединстве реальности. Специфика такого подхода отличается динамизмом и ярко выраженным чувством истории, что обеспечивает ей особую целостность и последовательность. Ни одно из ключевых положений концепции не является самоцелью, а имеет свои особенности и определенное место в общем построении.

Романтическая идея синтеза традиционных видов искусств, переплетенная с технологией, в наше время становится формой массового зрелища, которое способствует духовному объединению всех участников такого действия. Непосредственное участие в материализации искусства, которое создает Целое из Всего, дает возможность человечеству стать на путь социальной и духовной эволюции. Таким образом, не предлагая идеальных решений основных проблем нашей реальности, концепция Р.Вагнера может помочь сегодняшнему человеку по-новому взглянуть на современный мир, осознать всю глубину взаимосвязей в нем и сделать вывод о необходимости возрождения человечества в новом качестве. Поэтому идея духовного преображения действительности с помощью объединенных сил искусства может считаться актуальной не только для XIX и XX, но и для XXI века.

Список использованной литературы

- Вагнер, Р. (1978a) *Искусство и революция*, в: *Вагнер, Р. Избранные работы*, Москва: Искусство, сс. 107–141.
- Вагнер, Р. (1978b) *Музыка будущего*, в: *Вагнер, Р. Избранные работы*, Москва: Искусство, сс. 494–539.
- Вагнер, Р. (1978c) *Опера и драма*, в: *Вагнер, Р. Избранные работы*, Москва: Искусство, сс. 262–493.
- Вагнер, Р. (1978d) *Произведение искусства будущего*, в: *Вагнер, Р.*

- Избранные работы*, Москва: Искусство, сс. 142–261.
- Гропиус, В. (1971) *Границы архитектуры*, Москва: Искусство, 286 с.
- Ницше, Ф. (2001) *Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм*, в: *Ницше, Ф. Рождение трагедии*, Москва: Ad Marginem, сс. 47–215.
- Рахманинов, С. В. (1978) *Литературное наследие*, в 3 тт., т. 1, Москва: Советский композитор, 648 с.
- Соловьев, В. С. (1988) *Общий смысл искусства*, в: *Соловьев, В. С. Сочинения*, в 2 тт., т. 2, Москва: Мысль, сс. 390–404.
- Флоренский, П. ?. (1996) *Храмовое действо как синтез искусств*, в: *Флоренский, П. ?. Сочинения*, в 4 тт., т. 2, Москва: Мысль, сс. 370–382.
- Шеллинг, ?. В. (1989a) *Об отношении реального и идеального в природе*, в: *Шеллинг, Ф. В. Сочинения*, в 2 тт., т. 2, Москва: Мысль, 1989, сс. 34–51.
- Шеллинг, Ф. В. (1966b) *Философия искусства*, Москва: Мысль, 496 с.
- Шиллер, Ф. (1955) *Крадости*, в: *Шиллер, Ф. Собрание сочинений*, в 7 тт., т. 1, Москва: Государственное издательство художественной литературы, сс. 149–152.
- Шопенгауэр, А. (1999) *Мир как воля и представление*, в: *Шопенгауэр, А. Собрание сочинений*, в 6 т., т. 1, Москва: ТЕРРА–Книжный клуб; Республика, 496 с.
- Элиаде, М. (1994) *Священное и мирское*, Москва: Издательство МГУ, 144 с.
- Энгель, Ю. Д. (1971) *Глазами современника*, Москва: Советский композитор, 526 с.
- Bogaard, C. (2012) *Modern Gesamtkunstwerk*, in: *Catching the spirit: Theatrical assets of historic houses and their approaches in reinventing the past. Proceedings of the ICOM/DEMIST international conference, Antwerp, 17–20 October 2011*, pp. 87–88.
- Brooks, M. S. (2013) *Precision and Soul: The Relationship between Science and Religion in the Operas Wozzeck and Arabella*, King's College London, 227 p.
- Brown, S., Dissanayake, E. (2018) *The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to «Total Work of Art»*, in: *Frontiers of sociology*, Vol. 3, pp. 1–11.
- Scully, M. (2020) *Richard Wagner's Blueprint for Multimedia*, in: *Humanities and Technology Review*: Vol. 39, Issue 1, pp. 1–34.
- Shafaieh, C. (2019) *In Space, Movement, and the Technological Body, Bauhaus performance finds new context in contemporary technology*. Retrieved June 15, 2021 from: https://www.gsd.harvard.edu/2019/005/in_space_movement_and_the_technological_body_bauhaus_performance_finds_new_context_in_contemporary_technology/
- Smith, M. (2007) *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. New York, NY: Routledge, 240 p.

Валентин Штирбул

**КОНЦЕПЦІЯ ГЕЗАМТКУНСТВЕРКУ Р. ВАГНЕРА ЯК
ФІЛОСОФСЬКО-ЛІТЕРАТУРНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ СУЧАСНИХ
ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ В МИСТЕЦТВІ**

Стаття присвячена розгляду Гезамткунстверку як соціально-естетичної концепції, кінцева мета якої полягає в здійсненні духовного переродження людства і побудові гармонійного досконалого суспільства за допомогою художніх засобів мистецтва в органічному синтезі його видів. **Мета статті** – обґрунтувати основні принципи теорії Р. Вагнера про універсальну модель мистецтва з точки зору її практичного втілення в ряді культурних проектів наступних історичних періодів. В результаті аналізу прикладів інтерпретацій Гезамткунстверку, автор **приходить до висновку**, що тенденція злиття різних видів мистецтв і їх існування в цілісній художньо-творчій формі, що спостерігається в XXI столітті, дозволяє переосмислити романтичну ідею соціально-естетичного синтезу стосовно можливості її адаптації до умов сучасності.

Ключові слова: Гезамткунстверк, Ріхард Вагнер, художній синтез, перетворююча сила мистецтва, духовне переродження людства.

Valentin Shtyrbul

**THE CONCEPT OF THE R. WAGNER'S GEZAMTKUNSTWERK AS
PHILOSOPHICAL AND LITERARY JUSTIFICATION OF MODERN
INTEGRATION PROCESSES IN ART**

The article is devoted to the consideration of the Gezamtkunstwerk as a socio-aesthetic concept, the ultimate goal of which is to implement the spiritual rebirth of humanity and the construction of a harmonious perfect society through artistic arts in the organic synthesis of his species. The purpose of the article is to substantiate the main principles of the theory of R. Wagner on the universal model of art in terms of its practical embodiment in a number of cultural projects of subsequent historical periods. As a result of the analysis of examples of the interpretations of the Gezamtkunstwerk, the author comes to the conclusion that the trend of the merger of various types of arts and their existence in a holistic artistic and creative form is observed in the XXI century.

Thus, without offering perfect solutions to the main problems of our reality, Wagner's concept can help to look at the modern world in a new way, realize all the depth of interconnections in it, and come to the conclusion of the necessity of the revival of mankind in a new quality. Therefore, the idea of spiritual transformation of reality with the help of artistic creativity can be

considered relevant not only for the XIX and XX, but also for the XXI century.

Keywords: Gezamtkunstwerk, Richard Wagner, artistic synthesis, transforming force of art, spiritual rebirth of humanity.

References

- Wagner, R. (1978a) *Iskusstvo i revolyutsiya* [Art and Revolution], in: *Wagner, R. Izbrannyye raboty*, Moskva: Iskusstvo, pp. 107–141.
- Wagner, R. (1978b) *Muzyka budushchego* [Music of the Future], in: *Wagner, R. Izbrannyye raboty*, Moskva: Iskusstvo, pp. 494–539.
- Wagner, R. (1978c) *Opera i drama* [Opera and Drama], in: *Wagner, R. Izbrannyye raboty*, Moskva: Iskusstvo, pp. 262–493.
- Wagner, R. (1978d) *Proizvedeniye iskusstva budushchego* [Artwork of the Future], in: *Wagner, R. Izbrannyye raboty*, Moskva: Iskusstvo, pp. 142–261.
- Gropius, W. (1971) *Granitsy arkhitektury* [Scope of total architecture], Moskva: Iskusstvo, 286 p.
- Nietzsche, F. (2001) *Rozhdeniye tragedii, ili Ellinstvo i pessimizm* [The Birth of Tragedy, or: Hellenism and Pessimism], in: *Nietzsche, F. Rozhdeniye tragedii*, Moskva: Ad Marginem, pp. 47–215.
- Rachmaninoff, S. V. (1978) *Literaturnoye naslediye* [Literary heritage], v 3 tt., t. 1, Moskva: Sovetskiy kompozitor, 648 p.
- Solovyov, V. S. (1988) *Obshchiy smysl iskusstva* [General meaning of art], in: *Solovyov, V. S. Sochineniya*, v 2 tt., t. 2, Moskva: Mysl, pp. 390–404.
- Florensky, P. A. (1996) *Khramovoye deystvo kak sintez iskusstv* [Temple action as synthesis of the arts], in: *Florensky, P.A. Sochineniya*, v 4 tt., t. 2, Moskva: Mysl, pp. 370–382.
- Schelling, F. W. (1989a) *Ob otnoshenii realnogo i idealnogo v prirode* [On the relationship of the real and ideal in nature], in: *Schelling, F. W. Sochineniya*, v 2 tt., t. 2, Moskva: Mysl, 1989, pp. 34–51.
- Schelling, F. W. (1966b) *Filosofiya iskusstva* [Philosophy of art], Moskva: Mysl, 496 p.
- Schiller, F. (1955) *K radosti* [To Joy], in: *Schiller, F. Sobraniye sochineniy*, v 7 tt., t. 1, Moskva: Gosudarstvennoye izdatelstvo khudozhestvennoy literatury, pp. 149–152.
- Schopenhauer, A. (1999) *Mir kak volya i predstavleniye* [World as Will and Representation], in: *Schopenhauer, A. Sobraniye sochineniy*, v 6 tt., t. 1, Moskva: TERRA–Knizhnyy klub; Respublika, 496 p.
- Eliade, M. (1994) *Svyashchennoye i mirskoye* [Sacred and profane], Moskva:

- Izdatelstvo MGU, 144 p.
- Engel, Yu. D. (1971) *Glazami sovremennika* [Through the eyes of contemporary], Moskva: Sovetsky kompozitor, 526 p.
- Bogaard, C. (2012) *Modern Gesamtkunstwerk*, in: *Catching the spirit: Theatrical assets of historic houses and their approaches in reinventing the past*. Proceedings of the ICOM/DEMHIST international conference, Antwerp, 17–20 October 2011, pp. 87–88.
- Brooks, M. S. (2013) *Precision and Soul: The Relationship between Science and Religion in the Operas Wozzeck and Arabella*, King's College London, 227 p.
- Brown, S., Dissanayake, E. (2018) *The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to «Total Work of Art»*, in: *Frontiers of sociology*, Vol. 3, pp. 1–11.
- Scully, M. (2020) *Richard Wagner's Blueprint for Multimedia*, in: *Humanities and Technology Review*. Vol. 39, Issue 1, pp. 1–34.
- Shafaieh, C. (2019) *In Space, Movement, and the Technological Body, Bauhaus performance finds new context in contemporary technology*. Retrieved June 15, 2021 from: https://www.gsd.harvard.edu/2019/05/in_space_movement_and_the_technological_body_bauhaus_performance_finds_new_context_in_contemporary_technology/
- Smith, M. (2007) *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. New York, NY: Routledge, 240 p.

Стаття надійшла до редакції 11.05.2021

Стаття прийнята 10.06.2021

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2\(36\).246818](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2021.2(36).246818)

УДК 38.1

Виктор Левченко

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ В ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ ПОЛЯ ВАЛЕРИ

В статье рассматриваются смысловые аспекты обнаружения гениальности творца. Автор обращается к варианту интерпретации творчества Леонардо да Винчи, предложенному выдающимся французским поэтом и художественным критиком Полем Валери. Этот вариант не есть биографическое описание жизни итальянского художника и интеллектуала, а представляет развернутую картину интеллектуальной жизни, обобщение методов, предполагаемых всяким открытием, как художественным, так и естественнонаучным.

Ключевые слова: гений, универсальность, интерпретация, смысл, Леонардо да Винчи, Поль Валери.

Гениальность творчества Леонардо да Винчи не вызывала сомнений ни при современниках великого флорентийца, ни в последующие эпохи вплоть до настоящего времени. Загадочность и мистичность как его личности, так и наследия, многочисленного в задумках и эскизах, и малочисленного, соответственно, в окончательно реализованных проектах и произведениях, было ажитировано в наше время дискуссиями и общественными протестами в связи с появлением книги Дэна Брауна «Код да Винчи» и ее экранизации. Мое восприятие этого было сильно ангажировано тем, как я видел, с одной стороны, уничтожение этой книги равнодушной одесской православной общественностью на Соборной площади, а, с другой стороны, слушал через некоторое время, как во время мессы в соборе св. Гедвиги католический архиепископ Берлина посвятил часть своей проповеди необходимости при оценке сочинения Брауна разделять миры художественной литературы и реальности. Также общественный и научный интерес к наследию Леонардо был инициирован юбилейными событиями 2019 года, а именно 500-летием годовщины его смерти, особенно персональными выставками и международными конференциями.

Когда я начинаю думать над загадкой личности Леонардо да Винчи и его наследия, для меня важным является то, как все это стало частью меня, то есть тот диалогический контекст моей встречи с ним и моего понимания его. Началом моей встречи с ним было знакомство с плохими по качеству, в основном черно-белыми, советскими репродукциями его работ, из которых меня наполнял тогда восторгом «Витрувианский человек». Затем в 1974 году опыт живого знакомства со знаменитой «Моной Лизой»