

Список використаних джерел

1. Бажан М. П. Маловідомі мистецькі сторінки / М. П. Бажан. – К. : Криниця, 2014. – 816 с.
2. Бажан М. П. Політкрізь бурю : [вибрані твори] / М. П. Бажан. – К. : Криниця, 2002. – 608 с.
3. Листи М. Бажана, М. Комарницького, Д. Міщенко, Ю. Петренка, Р. Ратової [листи зберігаються у неописанному фонді Київського літературно-меморіального музею-квартири М. Бажана (філії Національного музею літератури України)].

Summary

Panchenko Volodymyr. Nicholas Bazhan's Poem «Deborah»: Creative Story.

The author searches the dramatic fate of the poem «Deborah» by Mikola Bazhan on the basis of reliable documentary materials, devoted to the ideological and aesthetic codes of the text. Proved by the poet the humanistic essence of true art is read through the prism of biographical conflicts of the pianist Deborah (Raisa Feinstein).

Key words: art, poem, theater, drama, humanistic, prototype, historical truth, the ideological pattern, letter, memoirs.

УДК 75.03

Іван Пастир

ПРОСТІР МИСТЕЦТВА ЯК ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН

У статті підтверджуються теоретичні передбачення, що відносяться до розгляду обох особливостей еволюції розмірів картин: до їх періодичної поведінки і до «випередження» ними відповідних стильових змін.

Ключові слова: еволюція розмірів картин, простір образотворчої мови, структура художніх творів.

Численні захисники «заповідного характеру» мистецтвознавства вже змирилися з тим, що кількісні методи успішно застосовуються при вивченні еволюції мистецтва: аналізі масових явищ, контактів населення з мистецтвом, великих рухів у мистецтві, зміни стильових напрямів і т. п. Враховуючи такого роду «ієрархію», ми спочатку спрямуємо мову про масові явища мистецтва, про поняття «простір образотворчої мови», а потім перейдемо до структури окремих художніх творів, творчості конкретних митців і т. д. Зрозуміло, ці складові тісно пов'язані одна з одною.

Більшість моделей припускають перевірку їх вихідних передумов за допомогою конкретних вимірювань. У свою чергу, вимірювання, для того щоб відобразити істотні риси досліджуваної реальності, повинні спиратися на якісь моделі цієї реальності. Кожна із зазначених складових більш чи менш автономна, як би живе власним життям, розвиваючи свої... тенденції [1; 2]. Категорії простору формують базу як раз для таких досліджень, які істотні для будь-якої науки, в тому числі і для художньої педагогіки. Найбільш очевидно це у випадку простору образотворчого мистецтва.

Проблема пізнання простору художніх творів знайшла відображення у науковому доробку В. І. Бондаря, І. А. Зязюна, О. Я. Савченко, Н. В. Кічук, Г. М. Падалки, В. Ф. Орлова, О. П. Рудницької, О. Л. Шевнюк, О. А. Тарасенко. Для нас інтерес представляють дослідження В. М. Петрова, К. Мартиндейла, Л. С. Виготського, Ю. М. Лотмана, О. В. Ткачука, Ю. Б. Максименко, кожен із яких тяжіє до теоретико-інформаційного підходу, який, судячи за всіма ознаками, покликаний стати основою нової наукової парадигми (світогляд, що спирається на теорію інформації) – нового погляду на світ, характерного для ХХІ століття.

Дійсно, на проблему того, які функції простору, його місце в духовному житті людини і суспільства, існує безліч самих різних поглядів. Але є блок значимих проблем, які пов'язані з тим реальним простором, в якому функціонує будь-який твір мистецтва, будь-який його вид. Тут доречно сказати про різні типи [1; 2] таких просторів:

а) про «зовнішній» простір, в якому живуть художні твори: від простору виставкового залу, в якому експонуються конкретні живописні твори до простору географічного ареалу, в якому функціонують конкретні національні школи (скажімо, французький живопис, українське декоративно-прикладне мистецтво, російська література і т. п.);

б) про простір безпосереднього функціонування творів мистецтва – фрагментах, «віднімаємих» ними від навколишнього «зовнішнього» простору; наявність подібних зразків особливо очевидно у випадку таких масштабних (в просторовому відношенні) видів образотворчого мистецтва, як архітектура, скульптура, живопис, графіка, декоративно-прикладне мистецтво;

в) нарешті, можна говорити про «внутрішній простір» мистецтва або окремі художні твори; тут може йти мова, по-перше, безпосередньо про простір, що відображається мистецтвом (наприклад, простір кімнати, зображеної на картині в жанрі інтер'єру); а по-друге, про «простір якостей» – сукупності тих параметрів, характеристик, які несе реципієнту мистецтво (наприклад, у деяких романах читач занурюється в особливий простір – світ категорій ядерної фізики, академічної науки, спортивної команди, студентської групи, творчого колективу тощо).

З цих трьох типів (а-в) просторів найпростіший – перший: «зовнішні» простори, в яких функціонує мистецтво. У свою чергу, з цих «зовнішніх» просторів найбільш очевидне, крупномасштабне і значуще – простір географічного ареалу. З нього і необхідно почати виклад. Найбільш наочним тут може стати матеріал образотворчого мистецтва – багато в чому через те, що простір географічного ареалу найчастіше має багато спільного з простором, що відображається в образотворчому мистецтві, насамперед у живописі [1, с. 17].

Географічний простір, згідно з дослідженнями В. М. Петрова, тісно пов'язаний із ареалами національних культур – хоча, зрозуміло, цей зв'язок і неоднозначний. Наприклад, водному і тому ж географічному ареалу може розміщуватися декілька національних культур; і, навпаки, одна й та ж національна культура може охоплювати кілька географічних ареалів. Тим не менш, у більшості випадків, говорячи про будь-яку національну культуру, ми зазвичай маємо на увазі одночасно і якийсь конкретний географічний ареал, де ця культура зароджувалась, розвивалась і функціонувала. Сам факт наявності національної специфіки як мистецтва в цілому, так і окремих його видів, родів, жанрів, – здається, ні в кого не викликає сумніву. Виникають лише два основних питання, пов'язаних з цією проблематикою: у чому національна специфіка полягає і як цю специфіку можна виміряти?

Грунтуючись на безпосередніх спостереженнях, можна стверджувати, наприклад, що французькому живопису, як і поезії, властива висока темпераментність, чуттєвість, «тілесність», тоді як англійський живопис «холодний», для нього характерний раціоналізм, схильність до абстракції і т. п. Аналогічні відмінності можна спостерігати між іспанським та російським живописом. Але обидва основні питання змушують замислитися вчених [1; 2; 3], які працюють під керівництвом В. М. Петрова: чому саме ці риси (а не, припустимо, якісь інші) вважаються специфічними? Яким чином можна, користуючись вимірювальними засобами, підтвердити подібну – поки що гіпотетичну – специфічність?

Отже, для вирішення завдань такого роду потрібні обидві основні складові, властиві науковим дослідженням: і моделі, що відображають структуру досліджуваного художнього явища, і методи вимірювання, що дозволяють працювати з конкретним емпіричним матеріалом мистецтва. Тому, звертаючись до завдання національної специфіки живопису, ми повинні почати з модельних – теоретичних – міркувань, які складуть фундамент для вирішення поставленого завдання [2].

Національна специфіка, в принципі, може проявлятися в найрізноманітніших гранях, аспектах мистецтва: зміст та мотиви творчості, в зображуваних ситуаціях, використовуваних художніх засобах і т. п. Однак особливий інтерес викликають лише ті аспекти, які пов'язані з реальним географічним простором, де функціонують різні національні культури. Їх прийнято поділяти на ряд характеристик, які описують живописний твір:

а) до жанрово-змістової сторони твору; ці характеристики описують так званий «зміст» твору, тобто відношення картини до реалій зовнішнього світу: чи є картина за своїм жанром портрет або інтер'єр, натюрморт і т. д.; які об'єкти або явища навколишнього світу зображені на картині (скажімо, якщо це натюрморт, то він може представляти квіти, фрукти, посуд тощо); яке «планове» рішення картини (багато в ній планів, або ж є лише один план) тощо;

б) до структурно-формальної сторони твору; такі фактори описують саму будову зображення, його внутрішню структуру («геометрична конструкція» картини, «кольорове рішення твору», тобто облік займаних колірних площ, їх властивостей, змістової ролі в зображенні).

У плані дослідження важливо перейти до розгляду іншого типу простору, притому типу вельми специфічного – простору безпосереднього функціонування мистецтва, тобто простору художнього поля творів, їх розмірів – висота та ширина? Здавалося б, ці характеристики не дуже значимі для внутрішнього змісту живопису. Та й рішення про вибір значень цих характеристик художник здійснює самостійно, використовуючи стосовно до кожної картини свій дозрілий або ще дозріваючий творчий задум. Досліджень в цьому напрямку дуже мало. Проаналізуємо докладніше положення, що впливають із загальної ологічної моделі функціонування мистецтва, в додатку до такої суто недооціненою, але важливої проблеми, як формати картин. У дослідженні Н. Прянишникова, В. Петрова першим етапом роботи став збір та первинний аналіз статистичних даних, що відносяться до геометричних розмірів картин. Спочатку вивчали досвід провідних вчених в плані дослідження. Окремо проводилася перевірка отриманої вибірки на репрезентативність, тобто перевірялося, чи відображає ця вибірка, наприклад, французький живопис зазначеної епохи. Аналізу були піддані 978 картин, зафіксованих у каталогах 16 різних музеїв світу. Кожна картина була віднесена до одного з чотирьох жанрів: портрет, пейзаж, сюжетна композиція, натюрморт [3, с. 19-20]. Потім були побудовані розподіли картин за їх

розмірами (висоті та довжині), а головне – за їх площу – як для картин кожного жанру, так і для картин кожного століття: XVII–XVIII першої половини XIX і другої половини XIX століть. Окремий розгляд живопису першої і другої половини XIX століття обумовлен сильними змінами, що мали місце в живописі кінця цього століття, і насамперед – появою імпресіонізму і течій, які за ним послідували.

Разом з тим, кількість пейзажів набагато більше, ніж натюрмортів. Така сталість свідчить про наявність якогось загального фактора (або ряду загальних факторів), вплив якого на розміри картин не залежить ні від їх жанру, ні від епохи їх створення [1, с. 43]. Як показав аналіз, картини «нормальної зони» (мають площу менше 1 м^2) можна охарактеризувати середніми розмірами (бо такі досить «кучно» групуються навколо якогось простору середньої величини). Вони орієнтовані на сприйняття, що протікає в умовах оптимальної відстані між глядачем і картиною, коли істотну роль відіграє відчуття композиційної єдності, так само як і мазка, фактури і т. п. деталей; все це призводить до певної «інтеграції» психіки глядача. При цьому сам глядач, його «людські розміри» відіграють роль своєрідного «модуля», з яким повинні бути пропорційні і площі картин цієї «нормальної зони». А картини «аномальної зони» («гіганти», які мають площу більше 1 м^2) краще характеризувати їх чисельністю – часткою в загальній масі картин (бо, по-перше, «картин-гігантів» зазвичай буває досить мало, а по-друге, вони дуже сильно відрізняються один від одного своїми розмірами, погано «згруповані» щодо середньої величини). При цьому вони орієнтовані на інші механізми сприйняття, при яких не так допустима психічна інтеграція, композиційна єдність, «схоплена» миттєво; замість них, і цілого ряду «мікромеханізмів» працює «оповідна процедура» і т. п. Недарма серед картин-гігантів так багато сюжетних композицій, тобто картин, які мають справу з «розповіддю» про різного роду значущих, історичних подій. Словом, дві зазначені зони – це як би два окремих світи, два окремих рода живопису, кожен з яких живе за своїми власними законами. (Можна навіть припустити, що картини «нормальної зони» орієнтовані значною мірою на «враження», а картини зони «аномальної» – швидше на яскравість, зовнішній ефект, на далеке сприйняття тощо). Ці рекомендації ми врахуємо, перейшовши до нашого безпосереднього завдання – вивченню еволюції картинних розмірів.

Згідно з отриманими рекомендаціями, всі подальші розрахунки проводилися окремо для картин «нормальної зони» (площею до 1 м^2) і зони «аномальної» (з більшою площею). Згадаймо, що спостереження В. М. Петрова підтвердили, що саме п'ятдесятирічна періодичність характерна для великих стильових змін у будь-якому виді мистецтва. Виходячи з моделі «потенціалу збудження», періодичність у розмірах площі приблизно збігається з періодичністю в стильових змінах.

На основі низки досліджень [5; 6] ми зіставили дві загальні (за всіма жанрами) еволюційні криві – для «звичайних» картин і для «картин-гігантів». І виявляється, що останні просто-напросто «випереджають» перших приблизно на 20 років (в якості елементарної одиниці часу в даному дослідженні виступало десятиліття). Тому і оцінки синхронії, «випередження» і т. п. ефектів мають досить обмежену точність. Інакше кажучи, «картини-гіганти» виступають свого роду «гіпотетичними моделями», які як би «знаходять шлях» для всієї решти маси картин. Ці інші картини (тобто картини, що належать до «нормальної зони») потім просто повторюють шлях «картин-гігантів», в потрібні моменти, збільшуючи свої розміри, а в потрібні – зменшуючи.

Нарешті, треба порівняти спостережувані коливання розмірів картин з тими стильовими змінами, які мали місце в живописі протягом досліджуваного часового діапазону. Згідно теоретичному прогнозуванню, кожен максимум еволюційної кривої розмірів картин повинен спостерігатися дещо раніше, ніж відповідна йому «екстремальна точка» стильової еволюції. В якості таких «екстремальних точок» можна прийняти моменти найвищого розвитку «аналітизма» в живописі: адже саме зниження ваги «синтетичного», безпосередньо-чуттєвого начала і, стало бути, зростання початку аналітичного, як раз і відповідає моментам головних стильових змін у мистецтві, в згоді, наприклад, з моделлю К. Мартиндейла [4]. Відповідно кожному мінімуму кривої розмірів картин належить дещо випереджати момент «належного» розквіту стилю «синтетичного».

Усереднення подібних різниць по вивченому тимчасовому діапазону дає величину «випередження» близько 10 років (зі стандартним відхиленням близько 8 років). Саме настільки років (в середньому) еволюція площ картин випереджає пов'язану з нею еволюцію мальовничого стилю.

Таким чином, підтверджуються теоретичні передбачення, що відносяться до розгляду обох особливостей еволюції розмірів картин: до їх періодичної поведінки і до «випередження» ними відповідних стильових змін. Ми бачимо, що такий, здавалося б, «несущностный» параметр, як площа картин, може служити прекрасним індикатором досить глибоких сутнісних процесів у мистецтві.

Список використаних джерел

1. Петров В. М. Количественные методы в искусствоведении. Выпуск 1 : Пространство и время художественного мира / В. М. Петров. – М. : Смысл, 2000. – 204 с.
2. Петров В. М. Прогнозирование художественной культуры : Вопросы методологии и методики / В. М. Петров. – М. : Наука, 1991. – 152 с.
3. Прянишников Н. Е., Петров В. М. Визуальное восприятие и количественные методы / Н. Е. Прянишников, В. М. Петров // Реклама (Теория. Методика. Практика). – 1977. – № 3. – С. 19-20.
4. Martindale C. The Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change / C. Martindale. – New York : Basic Books, 1990. – P. 46.
5. Пастир І. В. Художньо-творче становлення фахівця засобами образотворчого мистецтва : теорія і практика [монографія] / І. В. Пастир. – Ізмаїл, 2011. – 256 с.
6. Ткачук О. В. Психологія художніх здатностей : [монографія] / О. В. Ткачук. – Одеса: видавець Букаєв В. В., 2012. – 372 с.

Summary

Pastyr Ivan. The space of art as an artistic and pedagogical phenomenon.

The paper confirmed the theoretical assumptions relevant to the consideration of both aspects of the evolution of the size of the paintings: their periodic behavior and «advance» their respective stylistic changes.

Key words: evolution of the size of the paintings, space art language, structure of works of art.