

ВИВЧЕННЯ ЗМІН ХУДОЖНЬО-ВИРАЗНИХ ЗАСОБІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ТВОРЧОГО СТАНОВЛЕННЯ ФАХІВЦЯ

І.В. Пастир

(кандидат педагогічних наук, доцент, Ізмаїльський державний гуманітарний університет)

В статті розглядається характеристика змінених художественно-выразительных средств изобразительного искусства различных эпох, стилей как одно из педагогических условий, необходимых для творческого становления специалиста.

This article discusses the changes characteristic of artistic and expressive means of art of different eras and styles, as one of the complex pedagogical conditions necessary for becoming a creative professional.

Найважливіша особливість художньої культури, що відрізняє її від багатьох інших форм духовного життя суспільства, полягає в нескінченній тривалості її дії. Творіння минулих віків не просто продовжують існувати поряд з новими, але й більшою мірою зберігають для нас свою актуальність. Тобто вони залишаються дійовими, здатними хвилювати глядача, знайомого з мистецтвом минулого, створеним століттями або навіть тисячоліттями пізніше. Ставлення до такого мистецтва – складний історичний процес. Воно змінюється десятиліттями й віками. Актуальність старого мистецтва, його здатність живо брати участь у сучасному художньому житті природним чином пов'язана з тенденціями нинішньої культури, яка часто шукає собі опору в минулому. Тому деякі епохи і стилі виявляються раптом для художньої культури надзвичайно важливими, хвилюючими, інші ж відходять на якийсь час у тінь, переживають смугу байдужості.

Перехід від однієї художньої епохи до іншої визначається насамперед зміною самої дійсності, що впливає на формування духовного світу людини. Тому знання таких змін необхідні у проектуванні еволюції культури, що вкрай необхідно в процесі становлення фахівця засобами ОТМ.

Питання впровадження нових підходів до креативної підготовки студентів, реалізації завдань мистецької освіти вивчали В.П.Андрущенко, І.Д.Бех, В.І.Бондар, І.А.Зязюн, М.С.Каган, В.А.Кан-Калик, Н.В.Кічук, В.Г.Кремень, О.М.Олексюк, О.Я.Савченко. Шляхи вдосконалення й оптимізації системи художньо-естетичної підготовки педагогів мистецького профілю висвітлено в дослідженнях Є.А.Антоновича, Г.Вельфліна, М.А.Кириченко, С.В.Коновець, К.Мартіндейла, Л.М.Масол, Г.С.Меднікової, В.Ф.Орлова, Г.М.Падалки, В.М.Петрова, О.П.Рудницької, П.О.Сорокіна, О.Л.Шевнюк.

Порівнюючи грецьку скульптуру періоду високої класики та архітектуру середньовічних соборів, піднесено-натхненний живопис Відродження й суворий реалізм російських передвижників, можна виявити, наскільки різними можуть бути і форма, і зміст художніх творів, що зумовило мету цього дослідження.

У ХХ ст. втратили цінності такі людські якості, як активність, воля, діяльність, цілеспрямованість, за допомогою котрих розв'язувалися життєві проблеми. Саме життя вирішує питання, які з часом постають перед людиною. У контексті життя виникає багато нових можливостей, і людина як космічна істота, що розвивається в єдності із всесвітом, здатна відчутти та осмислити їх. Світ, саме життя, починаючи з А.Бергсона, бачиться філософами як єдиний безперервний і незворотний потік, у якому спонтанно, творчо народжуються нові форми, зберігається унікальне й неповторне. Незважаючи на те, що у світі представлена нескінченна різноманітність індивідуальності, не припиняється оновлення соціуму, культурно-історичних центрів та периферії, життя зберігає єдність соціальної вічності та історичних часів (1, 123).

По відношенню до мистецтва останніх трьох століть історики часто вважають за краще говорити не про стилі, а про ті або інші художні напрями. Від стилю напрям відрізняється

саме тим, що не стає загальною нормою для художньої культури свого часу і країни в цілому, а виникає і розвивається поряд з іншими, іноді різко йому ворожими напрямками. Художній напрям пов'язує близьких за духом, таких, що подібно відчують, однаково розуміють цілі і методи мистецтва художників. Разом, спільно їм легше здійснювати ці принципи, прокладати власний шлях серед протиборчих тенденцій і течій. Таким характерним і важливим, але далеко не всеосяжним напрямом в образотворчому мистецтві останньої третини XIX ст. був імпресіонізм. І особливо складну картину виникнення, взаємної боротьби і зникнення численних напрямів – то авангардних, тобто новаторських, що рішуче відмежувалися від принципів мистецтва минулого, то, навпаки, – традиційних, які прагнули до збереження і відновлення спадщини великих культур минулого, – показує нам художній розвиток упродовж останнього XX століття.

Особливість вітчизняного постмодернізму полягає в тому, що роль поп-культури в ньому зіграв соціалістичний реалізм. Твір соцреалізму будувався, як правило, за канонами масової культури: був обмежений формалізованою мовою, відтворював певні державні міфи, мав потужний дидактичний початок, щасливий кінець, прийоми і штампи розвитку сюжету, виражав пафос соціальної перебудови світу; більшість таких речей мала подвійний зміст: це виглядало як реальне дійство й ідеальний крок до кінцевої мети (комунізму). Всі ці підходи використовували соцреалісти, концептуалісти, постмодерністи в сучасному їм мистецтві. Соцреалізм, що сприймається таким чином, став для них джерелом прийомів і штампів (1, 129).

Радянська людина жила у такому світоустрої, де протилежні речі розглядали як ідентичні. Наприклад, диктатура розумілась як найвища форма демократії, працьовитість – як користолобство і т.д. Перед нами саме така реальність, де втрачається наша здатність розрізняти добро і зло, істину й фікцію. Для багатьох країн проблема «загубленої реальності», кризи цінностей є першочерговою. Якщо західна філософія теоретично доводила неможливість існування бінарних опозицій свідомості, то у нас саме життя змішало їх. Наприклад, визначною рисою українського мистецтва завжди був зв'язок зі своїми традиційними витоками. Він притаманний і неакадемічному живопису (андеграунду), який ніколи не припиняв свого існування в Україні й нерідко в повній ізоляції видавав оригінальні рішення.

Зараз, коли закінчується ера постмодернізму, стає зрозумілим, що головне для нього – це не проголошення кризи самої по собі, а заперечення старого, аналіз деформації самих принципів розуміння людського життя, зміна суті, якою керувався раніше гуманізм, пошук нових моральних регуляторів та їх нове обґрунтування. Сучасне пізнання людини, пошук та розуміння її перспектив пов'язані з розробкою нового духовного синтезу по той бік протистояння раціоналізму й ірраціоналізму, спираючись на які людство здобуде нові, різноманітніші форми самоствердження та доказ цінності власного буття. І нинішній період кризи, хаосу, пародіювання, гри, переплетення різних архетипів культури не є винятковою перешкодою для розкриття нових людських можливостей, оскільки природа людини плинна, багата суперечливими імпульсами і водночас є такою життєтворчістю, що вибудовує порядок із хаосу.

Таким чином, постмодерністське світосприймання аполітично, антитоталітарно іронізує над загальнообов'язковими утопіями і за камуфльованими типами деспотизму відкриває простір плюралізові різноманітності, конкуренції полярних парадигм. У той же час постмодернізм – це не коктейль з екзотикою. Він створює основу нового бачення світу, який дає змогу піднятися над повсякденними фактами реальності й углядіти цілісність Всесвіту (1, 130).

Як відомо, пік постмодернізму на Заході припав на 80-ті роки, а нині він переходить із розряду «сьогодення» в розряд минулого, своєрідної класики, хоча нічого нового на зміну йому не прийшло; більше того, складається враження, ніби постмодернізм втягує у свою орбіту нові сфери культурної свідомості. Незважаючи на те, що сучасний український митець часто наслідує, пародіює, обіграє мистецтво Європи та США, говорити про другорядність в епоху постмодернізму, по-перше, просто безглуздо, а по-друге, – українське мистецтво завжди перероблює запозичені ідеї так, що їх важко впізнати. Так трапилося зі слов'янським

авангардом, коли, філософськи переосмисливши ідеї західноєвропейського кубізму й футуризму, В.Кандинський та К.Малевич перетнули межу предметності, перейшли до абстракціонізму, вивели слов'янський авангард на передові рубежі. Основою такого блискучого злету слов'янського авангарду було його звернення до своєї автентичної, традиційної культури – ікони, лубка, символіки, вишиванки – в живописі; до архаїзованих форм слов'янської мови, православних і язичницьких «заклинань» – у літературі (1, 199).

Для художника Заходу безоглядне руйнування традицій, викриття або невідхилення стає самоціллю. Слов'янська ментальність інакша: заперечуючи, містифікуючи, митець завжди вірить у якийсь Абсолют, Надією, вищу Істину; власне, заради неї він творить свої полотна. Найяскравіше ця віра виявляється в кризові епохи. У кінці XIV ст., коли Русь відроджувалась із попелу монголо-татарської навали, усвідомлювала трагізм і перспективи своєї історії, в іконописі найпопулярнішою стала тема страждань Христових. У цих іконах не акцентується увага на стражданні, не зображується поранене тіло Христа, знаряддя тортур, немає гострого драматизму, бурхливих емоцій, різких рухів, що характерно для західноєвропейських ікон того часу, які відтворили смутний світ пізнього середньовіччя (1, 200).

Основний пошук художників у 90-ті роки здійснювався в царині позараціонального суб'єктивного. Інтуїції, «духовному зору» надавалися привілеї. Це характерно і для творчих груп «Седнів I», «Седнів II», і для кола «Паризька комуна» (ідеолог О.Соловійов), а також для одеситів, які на VI Міжнародному артфестивалі (1998 р.) репрезентували проект «Тихий карнавал підсвідомості» (Л.Нестеренко, В.Овсейко, Р.Гарасюта, В.Харченко). З підсвідомості художника – на полотно, з полотна – через очі і свідомість – у підсвідомість глядача. Це одвічний шлях мистецтва – тихий карнавал підсвідомості. Спільним є прагнення до пізнання світу в його цілісності, чуттєвого і надчуттєвого, відчутного та тонкого. Художники групи «Паризька комуна» орієнтовані на деструктивність трансавангарду, вільно орієнтуються у світових художніх традиціях від давніх культур, витонченої пластики японських образів, німецького романтизму до Сальвадора Далі, представників поп-арту. Вони декларують надзвичайний суб'єктивізм, вивільнення з-під норм. Пластична гра їхніх образів побудована на рівновазі інтелектуальних та чуттєвих засад.

Отже, усвідомлення великої ролі доручення нових поколінь до художніх цінностей культури у різних світоглядних парадигмах породжувало різні підходи до вирішення цієї проблеми. У час, названий П.Ф.Кептеревим «періодом церковної педагогіки» (з X ст. до Петра I), суттєвим джерелом художньо-естетичної освіти людей була християнська культура. Сакральна велич культової архітектури, «живописна книга» іконописного ошаткування храмів, символізм декоративно-прикладного мистецтва здійснювали неабиякий вплив на формування цілісного світогляду віруючої людини, пронизаного відчуттям причетності до краси як божественного світла. Морально-етичні й естетичні аспекти сприймання мистецьких об'єктів, таким чином, були нероздільно пов'язаними з гносеологічними, а метою художнього (як будь-якого іншого) пізнання було відкриття божественної істини. У ролі вчителя, наставника, «провідника» на цьому шляху виступала церква. З появою та розвитком різних типів закладів навчання образотворче мистецтво у XVIII ст. включалось у програми цих закладів залежно від міркувань корисності для тієї чи іншої професії або соціальної верстви. Лише наприкінці XIX – поч. XX ст., коли образотворче мистецтво набуло статусу обов'язкового навчального предмета, в Україні стала широко розроблятися теорія художньої освіти.

Засіб підвищення потенціалу збудження можна забезпечувати за рахунок усіляких змін внутрішньої структури художніх творів і насамперед – їх стильових особливостей. Більше того, можна передбачити, що спочатку будь-який вигляд мистецтва намагається випробувати можливості простого «екстенсивного» шляху і лише потім, дійшовши до певної межі, втрачає інтерес до цієї мети та звертається до інших можливостей (і передусім – до нових стильових рішень), або вичерпавши свої можливості, обривається. Увага художників (і глядачів також) переключається на інші параметри живопису, наприклад, розміри картин зменшуються, щоб потім знов почати зростати, і т.п. Отже, дві особливості повинні бути властиві еволюційній кривій, яка описує зміни (в часі) розмірів картин:

– її максимуми повинні бути близькі до великих стильових змін у живописі (більше того, ці максимуми, мабуть, повинні випереджати моменти стильових зрушень);

– стильові зміни в живописі, як вдалося з'ясувати, відбуваються більш менш періодично, з тривалістю повного циклу близько 50 років;

– еволюція розмірів картин також повинна володіти періодичністю (або квазіперіодичністю, тобто коливаннями, які не відрізняються дуже суворю періодичністю), причому приблизно з такою ж тривалістю циклу (2, 42). Саме п'ятдесятирічна періодичність характерна для значних стильових змін у будь-якому виді мистецтва. Згідно з моделлю «потенціалу збудження» періодичність у розмірах площин повинна збігатися з періодичністю в стильових змінах. Природа нам подає знаки, сигнали, лише треба це побачити, почути, відчути. Не зробивши цього – розвитку не буде, ми можемо повернути у своєму розвитку назад. Свідомством цього є атавізм, аж до самоліквідації.

Згадаємо, що «дійсне» визнання (тобто розуміння дійсних художніх якостей) багатьох явищ мистецтва приходять до них лише через 100 років після їх створення. Так, полотна імпресіоністів, створені в другій третині XIX століття, були абсолютно незрозумілі переважній більшості сучасників-глядачів і навіть художніх критиків. Ці полотна стали повністю доступними для розуміння глядачів лише в 1970-і роки. Мабуть, не можна тісно пов'язувати «дійсну суть» витворів мистецтва з процесами їх поточного функціонування. Те, що люди сприймають, як їм здається, в мистецтві не завжди є його дійсною суттю. Пригадаємо слова видатного історика мистецтва Г.Вельфліна: «Пояснити стиль означає не більш, як пов'язати його із загальною історією і довести, що його форми говорять своїм язиком те ж саме, що і останні, сучасні йому голоси» (3), «Найулюбленішим заняттям історії мистецтва є проведення паралелей між епохами стилю і епохами культури» (4).

Наприклад, при вихованні нових поколінь творчої інтелігенції бажано враховувати характер майбутнього розвитку мистецтва. До речі, знання напряду розвитку мистецтва (і окремих його видів) може виявитися корисним і для практиків художньої творчості: композиторів, художників, письменників, не говорячи вже про художніх критиків, що потребують наукових орієнтирів при оцінці нових явищ у мистецтві. Наука про мистецтво налічує багато галузей: від естетики до соціології мистецтва, від поезики – до економіки культури, психології мистецтва, психофізіології і т.д.

Ми можемо зробити висновок, що відмова мистецтва від колишніх досягнень пояснюється потребою втілити якісь нові сенси, зображені незвичними способами. Причому ці пошуки нових або відродження, переробка давно забутих художніх мов породжуються насамперед не самими поверхневими рівнями сенсу – предметним або сюжетним. Набагато більшу роль відіграють у цих поворотах рівні глибші, що втілюють світосприйняття людей, яке змінюється на історичних переломах. Вивчаючи зміни мови мистецтва, зміни нібито зовнішні, ми отримуємо ключ до змін глибинних – розкриваємо складні духовні процеси, що відбуваються в суспільстві і в його культурі. Тому ми неминуче стикаємося з нескінченною мінливістю мови мистецтва. У різні часи, у різних народів вона не однакова. Здатність розуміти мистецтво пов'язана найтіснішим чином з умінням відчувати приналежність художніх явищ певному часу, з готовністю художника та глядача перебудовувати свій зір, бачити інакше при переході до створення нової епохи, іншої культури. Без цього ми кожного разу нав'язуватимемо таким творам власні, чужі їх творцям сенси, знову і знову намагатимемося «перекладати» зміст з мови первісних мисливців на мову епохи технічного прогресу.

П.О. Сорокіну (5) вдалося відстежити еволюцію різних видів мистецтва в різних культурах, і в усіх випадках ця еволюція була подібна до чергування трьох основних типів мистецтва: 1) ідеаціональне (релігійне, ефіричне, аскетичне); 2) чуттєве (емоційне, пошукове, натуралістичне); 3) ідеалістичне (синтез ідеаціонального та чуттєвого). Дані таблиці 1 уможливають дослідження еволюції означених типів культури, змін у змісті і стилі мистецтва, а також передбачення, що найближчим часом погляди художників будуть звернені до мистецтва релігійного, ідеаціонального. Отже, масштаб спостережуваних циклів вимірюється століттями, хоча і може зазнавати істотних змін.

Зовсім на іншій підставі (але також представленому у вигляді опозиції двох «полярних» початків) буде свою еволюційну модель сучасний американський вчений Колін Мартіндейл (6, 46), який очолює велику наукову школу і є нині ключовою фігурою у галузі емпіричної естетики. Він досліджує процеси в іншому масштабі часу: його цікавить, в основному, мінливість мистецтва в масштабі десятиліть (хоча вивчає він, як правило, досить протяжні часові ряди – довжиною в декілька століть). К.Мартіндейл трактує мінливість мистецтва не як наслідок загально світоглядних зрушень (на відміну від П.О.Сорокіна), але як спосіб забезпечити постійне зростання «потенціалу збудження» художніх творів. Цей потенціал – міра емоційної дії мистецтва, сила його впливу на людину. Для того щоб до мистецтва не настало «звикнення», воно повинно постійно прагнути до новизни, постійно змінюватися. Мабуть, головним мотивом, що викликає відчуття деякого незадоволення від моделі К.Мартіндейла, є майже повний її «герметизм» – відірваність процесів художньої творчості (які становлять «серце» моделі) від усіх останніх процесів, що протікають у суспільстві.

Таблиця 1

Еволюція основних типів культури

Період мистецтва	Переважаючий тип мистецтва	Зміст домінуючого стилю мистецтва
Греко-римське та західне образотворче мистецтво	Чуттєве	Імпресіоністське зображення приручення бика на знаменитій чаші Вафіо
Останній період крито-мікенської культури	Занепад чуттєвої форми	Чуттєві форми мистецтва змінилися ідеаціональними
Греція VIII-VI століть до н. е.	Прекрасні зразки ідеаціонального мистецтва	Символічне, релігійне, потойбічне: предмети змальовані у вигляді геометричних та інших видимих символів невидимого світу релігійних цінностей
VI століття до н. е.	Занепад ідеаціонального і перехід до ідеалістичного	Як приклад мистецтва Парфенон напіврелігійний, напівемпіричний
V століття до н. е.	Розквіт ідеалістичного	Типологічне, спокійне, патріотичне, величне мистецтво. Його портрети – прекрасні типажі, реальні зображення видатних індивідів. Ідеалізм виражається у відмінному знанні художником анатомії людського тіла і знань засобів утілення цього знання в ідеальній формі
IV- III ст. до н. е.	Перехідний період	Хвиля ідеаціонального мистецтва почала спадати, а чуттєвого – різко зростає
III ст. до н.е. - IV ст. н.е.	Чуттєве	Панування чуттєвої форми мистецтва характеризується реалізмом та імітацією архаїчного, класичного й інших стилів
VI ст. н.е. - XII ст. н.е.	Ідеаціональне	Домінує християнське ідеаціональне мистецтво. Середньовічний живопис надрелігійний
XIII- XIV ст.	Перехідний період	Образотворче мистецтво проходить дорогу від ідеаціональної форми до ідеалістичної
XV ст.	Ідеалістичне	Мистецтво відбивається на надчуттєвий світ,

		відображає благородні й піднесені цінності реального світу
XVI - XIX ст.	Чуттєве	Прагне відобразити чуттєву красу й забезпечити чуттєву розвагу та задоволення. Це мистецтво пейзажу, портрету, карикатури. Воно носить чужорідний характер
XX ст.	Спад чуттєвого мистецтва	Зростає дух містицизму, беззмістовність мистецтва, що є ознакою завершення чуттєвого періоду, надходження кризи і переходу до нового, наступного етапу: зародження і розвиток іконологічного методу
XXI ст.	Ідеаціональне	Початок століття стверджує про звернення художників до надчутливого царства Бога, до релігійного мистецтва

Це відбивається на еволюції мистецтва як ключовий момент, тут виступає процес «регресії», тобто повернення розумового (творчого) процесу до його «витоків», до посилення ролі початкових процесів. Саме вони є головними для творчого натхнення (inspiration), плоди якого потім піддаються «шліфуванню», відточенню, обробці (elaboration). Існують дві дороги, що призводять до інновацій у цьому двоступеневому (натхнення – відточення) процесі. «Якщо підтримувати постійний рівень обробки, то глибша регресія (рух у бік початкових процесів) повинна приводити до асоціативно-вільнішого мислення, а отже – до збільшення вірогідності оригінальних комбінацій ментальних елементів (у тому числі елементів, далеких один від одного). Іншими словами, **щоб продукувати нову ідею, художник повинен звернутися до регресії – руху вбік більш початкового стану свідомості.** Далі, щоб продукувати ще новішу ідею, йому слід регресувати до ще більш вихідного рівня» (5, 142). «Якщо залишатися на постійному рівні регресії, – то зменшення обробки (тобто менші зусилля з обробки або такі ж зусилля, але в більш початковому стані мислення) повинне призводити до ситуацій, оригінальних за рахунок того або іншого ступеня безглуздя або синтаксичної невірності» (6, 58), незавершеності.

Зрозуміло, «...збільшення новизни за рахунок зниження рівня обробки – шлях грубіший, ніж збільшення глибини регресії під час натхнення; тому художники повинні віддавати перевагу іншому шляху» (5, 143). При цьому способі стильових змін має місце ослаблення, зменшення суворості правил, що керують художнім стилем. Завдяки цьому досягається зростання потенціалу збудження: ціною меншої регресії, ніж була необхідна раніше.

Отже, мінливість домінування одного типу хоч і не обмежена зверху (в принципі), але при тривалому однотипному домінуванні настає стагнація співтовариства; знизу ж ця тривалість обмежена – вона не може бути (статично) менше 20-25 років. Останній варіант, по суті, означає не що інше, як коливальний процес з повним періодом близько 40-50 років: зміна типу за поколіннями в ланцюжку «батьки-діти-батьки». «Саме до такого періодичного процесу повинно, рано чи пізно, прийти будь-яке співтовариство, прагнучи до прогресивного розвитку своєї інформаційної діяльності» (3, 156). Безумовно, **таку періодичність стилів можна використовувати для цілей прогнозування: передбачення траєкторії розвитку мистецтва й усього соціального життя суспільства,** що необхідно для творчого становлення педагога.

1. Меднікова Г.С. Українська і зарубіжна культура XX століття: Навч. посіб. – К., 2002.
2. Петров В.М. Количественные методы в искусствознании. Выпуск 1. Пространство и время художественного мира. – М., 2000.
3. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. – СПб., 1913.
4. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.– Л., 1930.
5. Сорокин П.А. Человек, цивилизация, общество. – М., 1992.
6. Martindale C. The Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change. – New York, 1990.