

Artistic and Expressive Means of Art of Different Eras and Styles

Ivan Pastyr¹

Abstract: 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.

Keywords: art culture; artistic and expressive means; pedagogical conditions; expressive means of art of different eras and styles

Важнейшая особенность художественной культуры, отличающая ее от многих других форм духовной жизни общества, заключается в бесконечной продолжительности ее действия. Творения прошлых веков не просто продолжают существовать наряду с новыми, но и в большей степени сохраняют для нас свою актуальность. То есть они остаются действующими, способными волновать зрителя, знакомого с искусством прошлого, созданным веками или даже тысячелетиями позже. Отношение к такому искусству - сложный исторический процесс. Оно меняется десятилетиями и веками. Актуальность старого искусства, его способность живо участвовать в современной художественной жизни, естественным образом связана с тенденциями нынешней культуры, часто ищет себе опору в прошлом. Поэтому некоторые эпохи и стили оказываются вдруг для художественной культуры чрезвычайно важными, волнующими, другие же отходят на время в тень, переживают полосу равнодушия.

Переход от одной художественной эпохи к другой определяется, прежде всего, изменением самой действительности, влияет на формирование духовного мира человека. Поэтому знание таких изменений необходимо для проектировании эволюции культуры, что крайне необходимо в процессе становления специалиста средствами ОТМ.

Вопросы внедрения новых подходов к креативной подготовки студентов, реализации задач художественного образования изучали В.П. Андрущенко, И.Д. Бех, В.И. Бондар, И.А. Зязюн, М.С. Каган, В.А. Кан-Калик, Н.В. Кичук, В.Г.Кремень, О.М. Олексюк, О.Я.Савченко. Пути совершенствования и

¹ PhD, Izmail State Liberal Arts University, Ukraine, Address: 12 Repin St., Izmail, Ukraine, Tel.: + 063 164 6921, Corresponding author: pastyr56@gmail.com.

оптимизации системы художественно-эстетической подготовки педагогов художественного профиля освещены в исследованиях Е.А. Антоновича, Г. Вельфлина, М.А. Кириченко, С.В. Коновец, К. Мартиндейла, Л.М. Масол, Г.С. Медниковой, В.Ф. Орлова, Г.М. Падалки, В.М. Петрова, О.П. Рудницкой, П.О.Сорокина, О.Л. Шевнюк. Сравнивая греческий скульптуру периода высокой классики и архитектуру средневековых соборов, возвышенно-вдохновенный живопись Возрождения и суровый реализм русских передвижников, можно обнаружить, насколько разными могут быть и форма, и содержание художественных произведений, что обусловило цель данного исследования.

В XX в. потеряли ценности такие человеческие качества, как активность, воля, деятельность, целеустремленность, с помощью которых решались жизненные проблемы. Сама жизнь решает вопросы, которые со временем возникают перед человеком. В контексте жизни возникает много новых возможностей, и человек как космическое существо, развивается в единстве с вселенной, способен почувствовать и осмыслить их. Мир, сама жизнь, начиная с А. Бергсона, видится философами как единый непрерывный и необратимый поток, в котором спонтанно, творчески рождаются новые формы, сохраняется уникальное и неповторимое. Несмотря на то, что в мире представлено бесконечное разнообразие индивидуальности, не прекращается обновление социума, культурно-исторических центров и периферии; жизнь сохраняет единство социальной вечности и исторических времен (Mnednikova, 2002, p. 123).

По отношению к искусству последних трех веков историки часто предпочитают говорить не о стиле, а о тех или иных художественных направлениях. От стиля направление отличается именно тем, что не становится общей нормой для художественной культуры своего времени и страны в целом, а возникает и развивается наряду с другими, иногда резко ему враждебными направлениями. Художественное направление связывает близких по духу, таких, подобно чувствуют, одинаково понимают цели и методы искусства художников. Вместе, сообща им легче осуществлять эти принципы, прокладывать собственный путь среди противоборствующих тенденций и течений. Таким характерным и важным, но далеко не всеобъемлющим направлением в изобразительном искусстве последней трети XIX в. был импрессионизм. И особенно сложную картину возникновения, взаимной борьбы и исчезновения многочисленных направлений - авангардных, то есть новаторских, решительно отмежевались от принципов искусства прошлого, то, наоборот, - традиционных, которые стремились к сохранению и восстановлению наследия великих культур прошлого - показывает нам художественное развитие в течение последнего XX века.

Особенность отечественного постмодернизма заключается в том, что роль поп-культуры в нем сыграл социалистический реализм. Произведение соцреализма строилось, как правило, по канонам массовой культуры: был ограничен формализованным языком, воспроизводил определенные государственные мифы, имел мощное дидактическое начало, счастливый конец, приемы и штампы развития сюжета, выражал пафос социального переустройства мира. Большинство таких вещей имела двойной смысл: это выглядело как реальное действие и идеальный шаг к конечной цели (коммунизма). Все эти подходы использовали соцреалисты, концептуалисты, постмодернисты в современном им искусстве. Соцреализм, что воспринимается таким образом, стал для них источником приемов и штампов (Mnednikova, 2002, p. 129).

Советский человек жил в таком мироустройстве, где противоположные вещи рассматривались как идентичные. Например, диктатура понималась как высшая форма демократии, трудолюбие - как корыстолюбие и т.д. Перед нами именно такая реальность, где теряется наша способность различать добро и зло, истину и фикцию. Для многих стран проблема «потерянной реальности», кризиса ценностей является первоочередной. Если западная философия теоретически доказывала невозможность существования бинарных оппозиций сознания, то у нас сама жизнь смешала их. Например, уникальной чертой украинского искусства всегда была связь со своими традиционными истоками. Он присущ и неакадемической живописи (андеграунд), который никогда не прекращал своего существования в Украине и нередко в полной изоляции выдавал оригинальные решения.

Сейчас, когда заканчивается эра постмодернизма, становится понятным, что главное для него - это не провозглашение кризиса само по себе, а отрицание старого, анализ деформации самих принципов понимания человеческой жизни, изменение сути, которой руководствовался ранее гуманизм, поиск новых моральных регуляторов и их новое обоснования. Современное познание человека, поиск и понимание его перспектив связанные с разработкой нового духовного синтеза по ту сторону противостояния рационализма и иррационализма, опираясь на которые человечество получит новые, разнообразные формы самоутверждения и доказательства ценности собственного бытия. И нынешний период кризиса, хаоса, пародирования, игры, переплетение различных архетипов культуры не является исключительным препятствием для раскрытия новых человеческих возможностей, поскольку природа человека текучая, богатая противоречивыми импульсами и одновременно является такой жизнотворящей, что выстраивает порядок из хаоса.

Таким образом, постмодернистское мировосприятия аполитично, антитоталитарно иронизирует над общеобязательными утопиями и по

камуфлированным типам деспотизма открывает пространство плюрализма разнообразия, конкуренции полярных парадигм. В то же время постмодернизм - это не коктейль с экзотикой. Он создает основу нового видения мира, который позволяет подняться над повседневными фактами реальности и усмотреть целостность Вселенной (Mnednikova, 2002, p. 130).

Как известно, пик постмодернизма на Западе пришелся на 1980-е годы, а сейчас он переходит из разряда «настоящее» в разряд прошлого, своеобразной классики, хотя ничего нового на смену ему не пришло. Более того, создается впечатление, будто постмодернизм втягивает в свою орбиту новые сферы культурного сознания. Несмотря на то, что современный украинский художник часто следует, пародирует, обыгрывает искусство Европы и США, говорить о второстепенности в эпоху постмодернизма, во-первых, просто глупо, а во-вторых, украинское искусство всегда перерабатывает заимствованные идеи так, что их трудно узнать. Так случилось со славянским авангардом, когда, философски переосмыслив идеи западноевропейского кубизма и футуризма, В. Кандинский и К. Малевич пересекли границу предметности, перешли к абстракционизму, вывели славянский авангард на передовые рубежи. Основой такого блестящего взлета славянского авангарда было его обращение к аутентичной, традиционной культуре - иконы, лубка, символики, вышиванки - в живописи; к архаизированным формам славянского языка, православным и языческим «заклинаниям» - в литературе (Mnednikova, 2002, p. 199).

Для художника Запада беспредельное разрушения традиций, разоблачение или неотклонение становится самоцелью. Славянская ментальность иная: отрицая, мистифицируя, художник всегда верит в некий Абсолют, сверхидею, высшее Истину, собственно, ради нее он создает свои полотна. Наиболее ярко эта вера проявляется в кризисные эпохи. В конце XIV в., когда Русь возрождалась из пепла монголо-татарского нашествия, осознавала трагизм и перспективы своей истории, в иконописи популярной стала тема страданий Христовых. В этих иконах не акцентируется внимание на страдания, не изображается израненное тело Христа, орудия пыток, нет острого драматизма, бурных эмоций, резких движений, что характерно для западноевропейских икон того времени, воссоздали грустный мир позднего средневековья (Mnednikova, 2002, p. 200).

Основной поиск художников в 1990-е годы осуществлялся в области внерациональное субъективного - интуиции, «духовному зрению» предоставлялись привилегии. Это характерно и для творческих групп «Седнев И», «Седнев П», и для круга «Парижская коммуна» (идеолог Соловьев), а также для одесситов, на VI Международном артфестиваль (1998) представляли проект «Тихий карнавал подсознания» (Л. Нестеренко, В. Овсейко, Р. Гарасюта, Харченко). Из подсознания художника - на полотно, из полотна -

через глаза и сознание - в подсознание зрителя. Это извечный путь искусства - тихий карнавал подсознания. Общим является стремление к познанию мира в его целостности, чувственного и сверхчувственного, осязаемого и тонкого. Художники группы «Парижская коммуна» ориентированы на деструктивность трансавангарда, свободно ориентируются в мировых художественных традициях от древних культур, изящной пластики японских образов, немецкого романтизма Сальвадора Дали до представителей поп-арта. Они декларируют чрезвычайное субъективизм, высвобождение из-под норм. Пластическая игра их образов построена на равновесии интеллектуальных и чувственных основ.

Итак, осознание большой роли ознакомления новых поколений с художественными ценностями культуры в различных мировоззренческих парадигмах порождало различные подходы к решению этой проблемы. В настоящее время, названный П.Ф. Кептеревым «периодом церковной педагогики» (с X в. До Петра I), существенным источником художественно-эстетического образования людей является христианская культура. Сакральное величие культовой архитектуры, «живописная книга» иконописная роспись храмов, символизм декоративно-прикладного искусства оказывали немалое влияние на формирование целостного мировоззрения верующего человека, пронизанного чувством причастности к красоте как божественному свету. Морально-этические и эстетические аспекты восприятия художественных объектов, таким образом, были неразрывно связаны с гносеологическими, а целью художественного (как любого другого) познания было открытие божественной истины. В роли учителя, наставника, «проводника» на этом пути выступала церковь. С появлением и развитием различных типов учебных заведений изобразительное искусство в XVIII в. Было включено в программы этих учреждений в зависимости от соображений полезности для той или иной профессии или социального слоя. Лишь в конце XIX - нач. XX в., когда изобразительное искусство получило статус обязательного учебного предмета, в Украине стала широко разрабатываться теория художественного образования.

Средство повышения потенциала возбуждения можно обеспечивать за счет всевозможных изменений внутренней структуры художественных произведений и, прежде всего, - их стиливых особенностей. Более того, можно предположить, что сначала любой вид искусства пытается испытать возможности простого «экстенсивного» пути и только потом, дойдя до определенного предела, теряет интерес к этой цели и обращается к другим возможностям (и прежде всего - к новым стиливым решениям), или исчерпав свои возможности, обрывается. Внимание художников (и зрителей тоже) переключается на другие параметры живописи, например, размеры картин уменьшаются, чтобы затем вновь начать расти, и т.п.

Отметим особенности, которые должны быть присущи эволюционной кривой, описывающей изменения (во времени) размеров картин:

- ее максимумы должны быть близки к большим стилевым изменениям в живописи (более того, эти максимумы, видимо, должны опережать моменты стилевых сдвигов);
- стилевые изменения в живописи, как удалось выяснить, происходят более или менее периодически, с продолжительностью полного цикла около 50 лет;
- эволюция размеров картин также должна обладать периодичностью (или квазипериодичностью, то есть колебаниями, которые не отличаются очень строгой периодичностью), причем примерно с такой же продолжительностью цикла (Petrov, 2000, p. 42).

Именно пятидесятилетняя периодичность характерна для крупных стилевых изменений в любом виде искусства. Согласно модели «потенциала возбуждения» периодичность в размерах плоскостей должна совпадать с периодичностью в стилевых изменениях. Природа нам подает знаки, сигналы, только надо это увидеть, услышать, почувствовать. Не сделав этого - развития не будет, мы можем вернуться в своем развитии назад. Свидетельством этого является атавизм, до самоликвидации.

Вспомним, что «действительное» признание (то есть понимание действительных художественных качеств) многих явлений искусства приходит к ним только через 100 лет после их создания. Так, полотна импрессионистов, созданные во второй трети XIX века, были совершенно непонятны большинству современников-зрителей и даже художественных критиков. Эти полотна стали полностью доступными для понимания зрителей только в 1970-е годы.

Пожалуй, нельзя тесно связывать «истинную сущность» произведений искусства с процессами их текущего функционирования. То, что люди воспринимают, как им кажется, в искусстве не всегда его действительной сутью. Вспомним слова выдающегося историка искусства Г.Вельфлина: «Объяснить стиль означает не более чем связать его с общей историей и доказать, что его формы говорят своим языком то же самое, что и последние, современные ему голоса» (Velflin, 1913), Самым любимым занятием истории искусства является проведение параллелей между эпохами стиля и эпохами культуры (Velflin, 1930).

Например, при воспитании новых поколений творческой интеллигенции желательно учитывать характер будущего развития искусства. Кстати, знание направлений развития искусства (и отдельных его видов) может оказаться полезным и для практиков художественного творчества: композиторов, художников, писателей, не говоря уже о художественных критиках,

требующих научных ориентиров при оценке новых явлений в искусстве. Наука об искусстве насчитывает многие отрасли: от эстетики к социологии искусства, от поэтики - к экономике культуры, психологии искусства, психофизиологии и т.д.

Мы можем сделать вывод, что отказ искусства от прежних достижений объясняется необходимостью воплотить какие-то новые смыслы, изображенные необычными способами. Причем эти поиски новых или возрождения, переработка давно забытых художественных языков обуславливаются, прежде всего, не самыми поверхностными уровнями смысла - предметным или сюжетным. Гораздо большую роль играют в этих поворотах уровне глубже, воплощающие мировосприятие людей, которое меняется на исторических переломах. Изучая изменения языка искусства, изменения якобы внешние, мы получаем ключ к изменениям глубинным - раскрываем сложные духовные процессы, происходящие в обществе и в его культуре. Поэтому мы неизбежно сталкиваемся с бесконечной изменчивостью языка искусства. В разные времена, у разных народов она не одинакова. Способность понимать искусство связана теснейшим образом с умением чувствовать принадлежность художественных явлений определенному времени, с готовностью художника и зрителя перестраивать свое зрение, видеть иначе при переходе к созданию новой эпохи, другой культуры. Без этого мы каждый раз навязываем таким произведениям собственные, чуждые их создателям смыслы, снова и снова пытаемся «переводить» содержание с языка первобытных охотников на язык эпохи технического прогресса.

П. А. Сорокину (Sorokin, 1992) удалось отследить эволюцию различных видов искусства в разных культурах, и во всех случаях эта эволюция была подобна чередованию трех основных типов искусства: 1) идеационального (религиозное, ефиричне, аскетическое) 2) чувственное (эмоциональное, поисковое, натуралистическое) 3) идеалистическое (синтез идеационального и чувственного). Итак, масштаб наблюдаемых циклов измеряется веками, хотя и может претерпевать существенные изменения.

Совсем по иному основанию (но также представленном в виде оппозиции двух «полярных» начал) строит свою эволюционную модель современный американский ученый Колин Мартиндэйл (Martindale, 1990, p. 46), который возглавляет большую научную школу и является сейчас ключевой фигурой в области эмпирической эстетики. Он исследует процессы в другом масштабе времени: его интересует, в основном, изменчивость искусства в масштабе десятилетий (хотя изучает он, как правило, достаточно протяженные временные ряды - длиной в несколько веков). К. Мартиндейл трактует изменчивость искусства не как следствие общих мировоззренческих сдвигов (в отличие от П.О.Сорокина), но как способ обеспечить постоянный рост «потенциала возбуждения» художественных произведений. Этот потенциал -

мера эмоционального воздействия искусства, сила его воздействия на человека.

Для того чтобы к искусству не наступило «привыкание», оно должно постоянно стремиться к новизне, постоянно меняться. Пожалуй, главным мотивом, вызывает ощущение некоторого неудовлетворения от модели К. Мартиндейла, почти полный ее «герметизм» - оторванность процессов художественного творчества (которые составляют «сердце» модели) от всех процессов, протекающих в обществе. Это отражается на эволюции искусства. Как ключевой момент здесь выступает процесс «регрессии», то есть возвращение умственного (творческого) процесса к его «истокам», к усилению роли начальных процессов. Именно они являются главными для творческого вдохновения (inspiration), плоды которого затем подвергаются «шлифовке», отточке, обработке (elaboration). Существуют два пути, приводящие к инновациям в этом двухступенчатом (вдохновение - оттачивания) процессе. «Если поддерживать постоянный уровень обработки, то глубже регрессия (движение в сторону начальных процессов) должна приводить к ассоциативно-свободному мышлению, а следовательно - к увеличению вероятности оригинальных комбинаций ментальных элементов (в том числе элементов, далеких друг от друга). Иными словами, чтобы производить новую идею, художник должен обратиться к регрессии - движения в сторону более первоначального состояния сознания. Далее, чтобы производить еще более новую идею, ему следует регрессировать к еще более исходному уровню» (5, 142). «Если оставаться на постоянном уровне регрессии, - это уменьшение обработки (то есть меньше усилия по обработке или такие же усилия, но в более начальном состоянии мышления) должно приводить к ситуациям, оригинальным за счет той или иной степени нелепости или синтаксической неверности» (Martindale, 1990, p. 58), незавершенности.

Разумеется, «... увеличение новизны за счет снижения уровня обработки - путь грубый, чем увеличение глубины регрессии при вдохновении; поэтому художники должны отдавать предпочтение другому пути» (Sorokin, 1992, p. 143). При этом способе стиливых изменений имеет место ослабление, уменьшение строгости правил, управляющих художественным стилем. Благодаря этому достигается рост потенциала возбуждения: ценой меньшей регрессии, чем было необходимо ранее.

Итак, изменчивость доминирования одного типа хоть и не ограничена сверху (в принципе), но при длительном однотипном доминировании наступает стагнация сообщества; снизу же эта продолжительность ограничена - она не может быть (статически) меньше 20-25 лет. Последний вариант, по сути, означает не что иное, как колебательный процесс с полным периодом около 40-50 лет: изменение типа по поколениям в цепочке «отцы-дети-родители». «Именно к такому периодическому процессу должно рано или поздно, прийти

любое сообщество, стремясь к прогрессивному развитию своей информационной деятельности» (Velflin, 1913, p. 156). Безусловно, такую периодичность стилей можно использовать для целей прогнозирования: предсказания траектории развития искусства и всей социальной жизни общества, что необходимо для творческого становления педагога.

References

Mnednikova, G. (2002). *Ukrainian and foreign culture of the twentieth century/Українська і зарубіжна культура ХХ століття*. Київ: КОО.

Petrov, V. (2000). *Quantitative methods in art science/Количественные методы в искусствоведении*. Москва.

Velflin, G. (1913). *Renaissance and Baroque/Ренессанс и барокко*. Санкт-Петербург.

Velflin, G. (1930). *Basic concepts of art history: The problem of the evolution of style in the new art/Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве*. Москва-Ленинград.

Sorokin, P. (1992). *Man, civilization, society/Человек, цивилизация, общество*. Москва.

Martindale, C. (1990). *The Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change/C. Martindale*. New York.