

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 7.01.73

Михайло Станкевич

ВІД ТЕОРІЇ ЕСТЕТИКИ ДО ТЕОРІЇ МИСТЕЦТВА

У статті розглядаються фундаментальні теорії мистецтва, які дають змогу впорядкувати і зрозуміти багатоманітність пластичних творів. Визначено сім великих теорій: традиції, наслідування, цінностей, теорію змісту, теорію структурування, теорію сприйняття, теорію систематизації.

Ключові слова: історія мистецтва, пластичне мистецтво, теоретичні побудови, концепції, фундаментальні теорії.

Термін «теорія» походить із грецької мови «*θεωρία*» – і означає розгляд, міркування, вчення. Це особлива сфера людської діяльності та її результати. В галузі образотворчого, декоративного мистецтва та дизайну вона становить сукупність вербальних мотивів, ідей, концепцій щодо творів і творчості, на противагу практичній реалізації художнього проекту, перебуваючи з нею в органічній єдності. Філософи слушно стверджують, що теорія виростає з практики – узагальнює її, а практика підживлюється і спрямовується теорією. У вузькому розумінні теорія – це форма вірогідних наукових знань, що дає цілісне уявлення про сутнісні закономірності артефактів, дизайн-об'єктів, їх виникнення та функціонування. Усі твердження теорії та поняття поділяються на дві групи. Перша – невелика за кількістю, охоплює вихідні терміни і твердження. Вони формулюють фундаментальні закони чи властивості об'єктів, які вивчає теорія (принципи, аксіоми). Друга група – це похідні мотиви і поняття, що з тією чи іншою необхідністю впливають з вихідних категорій. Їх називають логічними наслідками. Для встановлення істинності положень теорії застосовують доведення, тобто побудову логічних структур теорії, в якій всі поняття і твердження тісно пов'язані між собою. Вони становлять цілісну систему знання. «Наукові теорії, – як зауважив Карл Поппер, – є інструментами, за допомогою яких ми намагаємося внести певний порядок у той хаос, в якому живемо, щоб зробити його раціонально передбачуваним» [1]. Кліфорд Гірц, не заперечуючи Поппера, висловив дещо іншу думку: «теорія використовується для того, щоб розпізнати неочевидне значення речей» [2, с.36]. Отже, для Поппера важлива функція впорядкування і передбачення, тоді як для Гірца – з'ясування «значення речей». Утім, теорія має й інші корисні сторони за що ми її цінімо.

Мета статті – привернути увагу вчених-мистецтвознавців до теоретичних побудов і, насамперед, до фундаментальних теорій мистецтва, які дають змогу впорядкувати і зрозуміти багатоманітність пластичного мистецтва й дизайну.

Кожна наука, зокрема й мистецтвознавство, використовує багато теорій. Вони поділяються за предметом і її складовими. Предмет ми визначаємо за функціональними напрямками мистецтва і дизайну, а характер будови здебільшого недедуктивний, тобто істинність доводиться за допомогою аргументації фактами. Спочатку виникає гіпотеза на ґрунті виділених та узагальнених наукових фактів і мотивів, згодом, унаслідок їх перевірки та обґрунтування, вона переростає в теорію.

Перші теоретичні концепції, які стосувалися різних мистецтв, зокрема й пластичного, з'явилися в добу античності. Найважливішими серед них були: вияв прекрасного через міру, число й гармонію (за Піфагором), прекрасне як предковічна ідея (Платон), відносність і суб'єктивність прекрасного (софісти), гармонійність протилежностей (Геракліт), ідеалізація дійсності (Сократ), мотиви наслідування в мистецтві (Сократ, Платон, Аристотель), ілюзіонізм як джерело впливу (Георгій) тощо.

В епоху Відродження виникли ще низки важливих теоретичних концепцій, так тосканський художник Ченіно Ченіні (нар. бл. 1370) запровадив поняття «новизни» і «манери», а Джорджо Вазарі вніс мотив розрізнення манер у мистецтві; теоретичною концепцією Ромео Альберті став дизайн, проект, намір митця; недбала чарівність у мистецтві – мотив Бальтазара Кастільоне, натомість концепція вишуканості належить Джироламо Кардано [3, с. 325]. У наступні періоди Нового часу певну роль відігравали нові теорії, так у XVII ст. стиль витісняє манеру, а у XVIII смак витісняє стиль, однак не надовго бо вже в наступні століття стиль стає імперативом мистецтвознавства. 1750 року з легкої руки Олександра Баумгартена, численні теоретичні напрацювання минулого

увійшли до новоствореної науки «естетики» як складової філософії.

У XIX – першій половині XX ст. кафедри естетики та історії мистецтва в європейських університетах переважно були конкурентами, а тому визначні дослідники мистецтва: Алоїз Рігль, Юзеф Стшиговський, Генріх Вьольфлін, Абі Варбург, Ервін Пановський, Ервін Гомбріх розробляли теорії і концепції порівняльного і формального вивчення мистецтва, іконографії та іконології, теорії сприйняття творів мистецтва тощо, які відрізнялися від загально естетичних.

Німецький філософ Теодор Адорно (1903–1969) у незавершеній праці «Теорія естетики» називає понад десяток теорій мистецтва. Наприклад: теорія походження мистецтва [4, с. 11], теорія форми (Валері) [4, с. 17, 193], теорія справдження бажань – теорія мистецтва Фройда [4, с. 21], теорія кінця мистецтва Гегеля, що світовий дух заперечив мистецтво як форму [4, с. 51, 454], теорія аурі, теорія репродукції (Беньямін) [4, с. 67, 352], теорія художнього твору [4, с. 81], теорія історії мистецтва [4, с. 284], теорія гри Гейзінгі [4, с. 428], теорія Канта про незацікавлене задоволення [4, с. 448]. Адорно підтримував соціальну теорію існування мистецтва, виходячи з переконання, що «потреба в мистецтві – це здебільшого ідеологія» [4, с. 328]. При цьому вчений застеріг, що «жодну з категорій теоретичної естетики не можна застосовувати як сталий, несхитний критерій» [4, с. 421].

Владислав Татаркевич також налічив чимало концепцій і декілька десятків похідних теорій естетики (в окремих випадках називаючи їх «мотивами»), однак більшість з них він означив як помилкові [3, с. 320–326]. Звідси історія теорії, на його думку, нагадує цвинтар, де «поховано силу-силенних теорій прекрасного, мистецтва, творчості, форми, естетичного переживання» [3, с. 320]. Вчений пояснює велику кількість теорій тим, що з'являються нові об'єкти, явища, новий досвід, які спонукають до створення нових теорій. «Так від теорії до теорії розвивається історія знання про красу і мистецтво, форму і творчість» [3, с. 323]. Утім, доля малих теорій іноді залежить від примх наукової моди. Так, теорія семіотики, популярна в 1960–1970-х рр., сьогодні не викликає особливого зацікавлення. На початку XXI ст. пригас інтерес до теорії синергетики, якою захоплювалися в минулі два десятиліття, натомість у художньому проектуванні нині все більше розмов про мультисенсорну теорію [5, с. 732–742], яка очевидно веде до тотального дизайну, та теорію дзеркальних нейронів, нейроестетики, про що мова йтиме далі.

У середині XX ст. серед зарубіжних естетиків виникло хибне переконання, що естетика є метатеорією мистецтва. Його відголоски дійшли в Україну. Дмитро Кучерюк пропонує у підручнику розділ «Естетика як метатеорія мистецтва» в якому йдеться про «методологічні засади аналізу мистецтва», «парадигмальне визначення мистецтва», «інтенція людського як предмет і естетична притаманність мистецтва», «відображально-виражальна природа мистецтва», «художність змісту і форми», врешті «стиль як естетико-мистецтвознавча категорія» [6, с. 104–140]. Все неначе правильно, але де ж тут обіцяна теорія мистецтва? Простежується дивовижна властивість деяких естетичних текстів «зводити нове до завжди-те-самого».

Міжнародна зустріч естетиків у Кракові (1979) була присвячена її кризовому стану у зв'язку із зростанням ролі культурних студій. Водночас постало питання про боротьбу естетики за самостійність від філософії.

Сьогодні теорія мистецтва також потребує повернення в рідне середовище. Вона не повинна перебувати за межами мистецтва. А відтак необхідна їй відповідна інвентаризація і реконструкція з погляду мистецтвознавства.

Серед сукупності теорій, що є легітимними в межах пластичних мистецтв розрізняють похідні (малі) та фундаментальні або великі теорії, які займають ключове місце в науці. Фундаментальні теорії формують спосіб наукового мислення і є важливими для функціонування цієї науки. Вони є вершинами умовних пірамід, які збудовані за такою схемою: в основі лежать наукові мотиви, які внаслідок ідейного спрямування переходять у концепції, а ті – в похідні теорії, врешті, вершину увінчує велика теорія. Наприклад, до великих теорій мистецтва відносимо: теорію традиції, теорію наслідування, теорію цінностей, теорію змісту, теорію структурування, теорію сприйняття і теорію систематизації.

Теорія традиції (з латинської «*tradition*» – передання) визначає трансляційну функцію мистецтва. Завдяки працям культурологів, етнологів і фольклористів, теоретичні мотиви й концепції традиції зводяться до наступного: суспільства відрізняються змістом, формами трансляції та функціонування традиції [7, с. 109]; існують «первинні» й «вторинні» традиційні форми сучасної культури [7, с. 45–55]; традиція – це стереотипізація досвіду через «сітку зв'язків теперішнього з минулим» [7, с. 108]; кожна традиція підпорядковується ротації; «колишня інновація у потенції – майбутня традиція» [8, с. 37–38]; сьогодні «часові інтервали дії багатьох культурних традицій стали незмірно коротші, ніж у минулому» [9, с. 204] тощо. Все це опосередковано торкається і мистецтва,

але мистецька традиція має конкретніші параметри, виразніші та чіткіші ознаки, ніж традиція широкого діапазону дії.

Коли розглядати мистецтво як одну із особливих форм орієнтації людини в світі, форму пізнання і самопізнання, то потужним механізмом, здатним до динамічного селекціонування і перетлумачення усіх сутнісних проявів творчості, виступає велика теорія традиції. Вона наймогутніша сила творчої динаміки, наділена ще й механізмом саморозвитку – акумуляції, осучаснення та передачі мистецького досвіду. В залежності від змісту та міри актуалізації художньої спадщини мистецька традиція в історичному контексті поділяється на первісно-синкретичну, елітарну й етномистецьку [10, с. 92].

Шкалу з «коефіцієнтами актуалізації» мистецької спадщини запропонував естонський вчений Борис Беренштейн [11, с. 133]. Для виявлення функції мистецької традиції її значення він розмістив між двома граничними точками (0 – 1): 1 → Уся спадщина актуальна, нічого нового не створюється («абсолютно консервативна функція»). 0 → Нічого зі створеного раніше не засвоюється, актуальні лише мистецькі цінності, які щойно виникають («абсолютно новаторська функція»).

Між заданими точками (0 – 1) можна виділити координати функції мистецької традиції, що максимально засвоює спадщину. Вона є системою однорідних та взаємозалежних мистецьких стереотипів, які відзначаються високою варіативністю та забезпечують перехід від одного етапу розвитку традиції до наступного. Звідси – творчість, що регулюється стереотипною функцією, пропонує повторювані мотиви в межах стереотипу (відбувається виконавська імпровізація), а таке мистецтво називають народним, фольклорним або традиційним.

Канонічна функція мистецької традиції, що рухається до точки 1, спрямована на особливо жорсткий спосіб відбору та засвоєння творчої спадщини. «Вона не тільки відтворює прийнятну структуру, а й протидіє іншим, оберігаючи свій колектив від вторгнення і деформуючої дії «хибних» і «чужих» структур» [11, с. 132]. З наближенням «коефіцієнту актуалізації» канонічної функції до одиниці, традиція переростає в канон, таке мистецтво і культуру називають канонічними. Взаємозв'язок мистецької традиції та канону влучно висловлено у формулюванні: «Традиція зберігає і відновлює соціокультурні структури, канон зберігає та відтворює традицію» [12, с. 192].

Новаційна функція мистецької традиції відзначається динамізмом розвитку, спрямованого до тієї межі, де «коефіцієнт актуалізації» дорівнює нулю [11, с. 132]. Але вона ніколи не сягає границі, уникаючи повного згасання. Новаційна функція є імперативом елітарної мистецької традиції, вона характеризується яскраво мінливими та новаторсько-творчими підходами у структуруванні художніх елементів.

Часова тривалість розвитку традиції прирівнюється до творчості двох-трьох поколінь [13, с. 244], а це означає, що для утвердження традиції необхідно щонайменше півстоліття [14, с. 98]. Тривалість традиції ділимо на п'ять стадій, протягом яких відбувається повна заміна старої традиції на нову [10, с. 97–99].

Отже, велика теорія традиції мистецтва оперта на численні теоретичні мотиви, концепції і малі теорії, які мають вибіркові сфери застосування. (теорія канону або новизни, теорія ротації, вторинної традиції тощо).

Теорія наслідування демонструє наслідувальну функцію мистецтва. Поняття «наслідування» (грецькою – *mimesis*, а латиною – *imitatio*) були найдавнішими визначниками взаємин мистецтва й дійсності. Протягом двох тисячоліть їхня вимова і смислове наповнення дещо змінилися. А тому сьогодні, вслід за В.Татаркевичем, можемо ствердити, що «наслідування» майже рівнозначне повторенню [3, с. 250], тоді як «імітація» декларує дещо інше: підробку або й фальшування мистецьких цінностей.

У стародавніх греків слово *mimesis* спочатку не стосувалося пластичних мистецтв, а «було назвою культової діяльності жерця, себто танку, музики та співу» [3, с. 251]. Натомість для осмислення скульптури і малярства Сократ застосував наслідування «портретів» речей, які ми бачимо [3, с. 251] і це стало ключовою подією в розвитку теорії мімесису. Її вдосконалив Арістотель таким чином що, «мистецтво, з одного боку, здійснює те, чого природа не могла зробити, з іншого боку — її наслідує» [15, с. 14]. При цьому в процесі «наслідування» філософ допускає можливість узагальнення і творчої вигадки [15, с. 14–15]. Платон по-іншому розумів наслідування дійсності в мистецтві, як пасивне і ретельне її копіювання. До такої позиції його могло спонукати ілюзорне малярство тих часів. «Платонова теорія була описова, не нормативна і, навпаки, трактувала наслідування дійсності в мистецтві як явище негативне. Обґрунтування доволі незвичне: наслідування не той шлях, що веде до правди» [3, с. 252]. Теорія мімесису хоч і була породженням класичної грецької доби, але зуміла зберегти стрижень у наступні елліністичну і римську епохи.

Філософи намагалися її вдосконалити шляхом додавання нових мотивацій: «уяви», «натхнення», «вигадки», «внутрішнього взірця». Так, Філострат-старший надавав уяві (*fantasia*) статусу «творця, мудрішого, ніж наслідування, бо наслідування усталює тільки те, що бачило, а уява також і те, чого не бачила» [3, с. 253–254].

У Середньовіччі з'явилися спроби переінакшити наслідування через «невидимий світ» (Августин) або шляхом цілковитої заборони зображення видимого світу (Тертуліан), і лише Тома Аквінський проголосив відому аристотелівську тезу: «мистецтво наслідує природу». Найвищого піднесення і поліпшення теорія наслідування сягнула в добу Відродження. Застосовувався термін «*imitatio*», який у європейських мовах отримав варіативні відповідники. Окремі автори намагалися дати точнішу інтерпретацію поняття, підкреслювали, що не всяке наслідування годиться для мистецтва, а тільки «прекрасне» (Альберті), «добре» (Гваріні), «сповнене уяви» (Команіні), «оригінальне» (Пеллетьє дю Ман), врешті Дж. Кардано висловив тезу, що митець може «наслідувати все» [3, с. 255–256]. Відтак, від періоду маньєризму мистецтво наслідувало вже не лише природу, а й саме мистецтво [16, с. 25]. Утверджується авторитет вчителя-митця, який умів наслідувати античність найкраще. Виникає парадоксальний феномен: імітується імітація.

Наслідування античності, започатковане в Італії в XVI ст., тривало і в наступних XVII та XVIII ст., поширюючись, чим раз далі, на сусідні європейські країни. «Наприкінці XVIII століття і на початку XIX, після відкриття Геркуланума та Помпеї, після подорожей археологів до Греції, пішла більша, ніж будь-коли, мода на наслідування античностей» [3, с. 259]. Утім, якщо відійти від класичного «відтворництва», то можна завважити й інші форми імітації малярства: стильові наслідування (ренесанс, класицизм, бароко) копії, репліки, ремінісценції тощо. У XVIII ст. зневажливе ставлення до готичної архітектури, зокрема в облаштуванні інтер'єрів, змінюється захопленням. І в наступному столітті в декоративно-ужитковому мистецтві звертаються до наслідування стилів готики, ренесансу, бароко та імітації дорогоцінних матеріалів; стилізації орієнталізму, китайщини, японщини тощо. Популярності набуває еkleктика – теорія творчого вибору.

В XX ст. наслідування виражається різноманітним малих теорій, концепцій і мотивів. Так, теорія стилізації полягає у пристосуванні чужих художніх ідей до індивідуальної творчості. У вузькому значенні це різні зміни власного або чужого твору в тій же самій іконографічній площині, без перенесення в іншу царину пластичного мистецтва. Порівняно з підробкою, фальсифікацією творів давнини, стилізація не приховує своєї вторинної інтерпретації відповідних художніх ознак стилю. Вона може мати характер поверховий, частковий (з елементами «цитуювання» декору), або поглиблений, що проникає у структуру й архітектоніку [17, с. 236]. До її концептуальних різновидів відносять ремінісценції та фольклоризм. Ремінісценції – це спогад, запозичення художником певного мотиву або використання стилістичного прийому. Натомість фольклоризм передбачає вільне застосування тем і мотивів народного мистецтва. З 1960-х рр. в американському дизайні поширюється стилістична концепція «стайлінгу», а в європейському – ретро-дизайну і етнодизайну. Періодичність ретроспекцій та імітацій підтверджується теорією впливів і взаємозапозичень.

Теорія цінностей виявляє аксіологічну функцію мистецтва. Її базисом послужила філософія Іммануїла Канта, а в 1860-х рр. Рудольф Лотце висунув категорію цінності в етиці. Польський філософ Роман Інгарден у низці досліджень писав про аксіологічну тематику в естетиці, сформулював основні концепції теорії цінностей [18]. Деякі з них стосуються й пластичного мистецтва (динамічність, експресивність, драматичність, витонченість, оригінальність). Загалом, у мистецтвознавстві теорія цінностей, її типологія та ієрархія досліджені недостатньо. Тому логічну сутність аксіології і специфіку оціночних суджень здебільшого запозичені з естетики.

Мистецтвознавство досліджує закономірності змін ціннісно-вольових факторів художності через теорії духовності та утилітарності. В пластичному мистецтві вирізняємо теорії прекрасного, сакрального, святкового, чарівного, ігрового, автентичного та парадоксального [19], а також в ужитковому мистецтві та дизайні відповідно категорії інструментальності, місткості та зручності [20].

Панівною і найдавнішою є теорія прекрасного, започаткована ще піфагорійцями. Нею захоплювалися і її зневажали. Втім, витворили численні мотиви і теоретичні концепції (симетрія, оздоблення, гармонія, чар, витонченість тощо) [3, с. 142–204].

Автентичність як мала теорія цінностей служить для означення та оцінки істинності творів: справжній, той що ґрунтується на першоджерелі. Потреба в цьому терміні виникла з масовою появою копій, фальшивок та негативних оцінок творів, що «відірвалися» від першоджерел. Автентичність мистецтва – це своєрідний художній ідеал. Найвищий критерій мистецької оцінки, шляхом зіставлення тих чи інших явищ з вимогами автентичності, які є об'єктивним узагальненням

мистецького досвіду [21, с. 171–179].

Теорія сакральності визначає духовну повагу, усталене або тимчасове пошанування відповідних днів календаря (неділю, свята), певних осіб (священника, імператора), окремих літургійних предметів та визначених ділянок місця-простору Цю властивість вони набувають шляхом освячення або «таємничою милістю». «Освячена істота або річ може анітрохи не змінювати свого зовнішнього вигляду. Вона від цього не зазнала ніяких перетворень. Починаючи від даного моменту, відповідній зміні підлягає спосіб, у який поводяться з нею. До неї більше не можна ставитися вільно. Вона викликає почуття віри й поваги, подає себе як «заборонена». Контакт із нею стає небезпечним» [22, с. 35]. «Сакрум» з латинської означає священну річ, дію, а «сакральний» тобто священний, стосується релігійного культу й ритуалу. Мистецтво переповнене, коли не сакральними мотивами, символами, то принаймні їхнім відгомном. Воно знаходиться на перетині координат священного й профанного.

Концепція інструментальності визначає специфічну якість системи артефактів як знаряддя для досягнення чогось. Їх застосовували вже в первісну епоху для «продовження» рук та примноження їхньої сили: дрючок, кам'яне рубило, кам'яна сокира, спис, лук, смолоскип тощо. У наступні історичні періоди цей клас предметів надзвичайно розвинувся. З'явилися холодна і стрілецька зброя, мобільні й стаціонарні світильники, музичні інструменти, а також інструменти та устаткування ремесел і народних художніх промислів, які вийшли за межі побуту, виокремлюючись у виробничу сферу.

У теорії цінності є і ненормативні аксіологічні мотиви та концепції, пов'язані з інституційністю мистецтва (професійність, самодіяльність, фольклорність, кітч).

Теорія змісту-форми розкриває глибоку інформаційно-сміслову функцію мистецтва. За зміст-форму в мистецтві прийнято вважати усі компоненти твору, які зображають і виражають духовні орієнтири, пропущені через людську свідомість. Світ природи постає в синкретизмі світогляду людини. Отже, до змісту пластичного мистецтва належать теорія форми, теорія знаків і графем, теорія іконографії та іконології, теорія жанрів.

Форма як теорія і виразник змісту посідала в історії пластичного мистецтва три становища: а) форма пропорцій та укладу, б) форма-вигляд, в) форма-рисунок [3, с. 203–220]. Про єдність форми і змісту написано багато, але зводиться все переважно до апорії: зміст це форма, яка і є змістом. Наприкінці XIX ст. і з початком XX ст. серед митців точилася суперечка, що важливіше форма чи зміст? Формалісти визнавали «чисту форму». Втім, реципієнт може її сприймати асоціативно з відповідними предметами.

Теорія про знаки, відома як семіотика, виникла наприкінці XIX ст. завдяки працям структуралістів Чарльза Пірса, Чарльза Моріса та Рене Сосюра. Знаки розрізняють (за Пірсом): індексні, іконічні та символічні. Два останні найчастіше застосовуються у мистецтві. На думку, Пірса іконічний знак — такий, що «має низку властивостей незалежно від того існує цей об'єкт у дійсності чи ні» [23, с. 290]. Вчений запропонував три його різновиди: образи та зображення, які виконано пластичним образотворенням та музичними відчуттями (1); метафори, які стосуються літератури й театральної практики (2); «логічні іконічні знаки» — діаграми, схеми, креслення та інші види нефігуративних зображень (3). Саме функціонування знака (за Пірсом) можливе лише за умови, що буде осмислене його значення. «Об'єкт–знак–інтерпретанта» — важлива троїста формула семіотичної теорії. Інакше кажучи, знаки, щоб вони ними стали, потрібно пояснити. Процес інтерпретації знака називають семіозисом (термін із практики давньогрецьких фізіологів, II ст.). Ч.Моріс виділив три форми семіозису (іноді їх відносять до окремих сфер семіотичного аналізу): семантика — розкриває відношення знака до свого об'єкта (1); синтактика — виявляє взаємозалежність знаків між собою (2); прагматика — показує співвідношення знаків з тими, хто ними користується.

Семіотика вивчає способи означування, будову та застосування різних знакових систем, що зберігають і передають наукову та художню інформацію. 1955 р. Ч.Моріс з метою вдосконалення структурно-семіотичних парадигм увів «безперервну шкалу іконічності». З одного боку, об'єкти подібності, безмежно схожі на них, з іншого — цілком умовні знаки-символи. Отже, між цими крайніми точками «шкали» знаходяться візуально-графічні символи різної міри узагальнення та абстракції. Звідси будь-який візуальний твір, від натуралістичних зображень до формальних, може функціонувати уздовж «шкали» як знак. Однак зображення на відміну від лінгвістичного знака є «складний і багаторівневий феномен» [23, с. 292].

У 2002 році вийшла праця Каталіни Богдан «Семіотика візуальних мов» в якій визначені критерії і методи структурного аналізу образотворчої мови, як першого кроку до більш адекватного розуміння семіотичної системи візуальних мистецтв [24]. Структурний підхід представлений разом з

обговоренням моделі обробки інформації стосовно оптичним ілюзіям, комп'ютерного моделювання та застосування спеціальних парадигматичних досліджень на прикладі творів Модріана, Клеє, Бругеля і Ворнета. Крім того розглянуто візуальний словник Броанкузі й символічну модель ансамблю Таргу Джу; а також кубізм і феноменологію в аспекті семіотики та компаративного аналізу.

Для тематичної ідентифікації в мистецтві застосовують теорію іконографії, а для інтерпретації широкого змісту – іконологію, яку впровадили Абі Варбург та Ервін Панофський. Найчастіше нею користуються для розгляду творів іконопису [25]. **Теорія структурування** з'ясовує закономірності синтезу, контрапункту й композиції творів живопису, скульптури, декоративно-ужиткового мистецтва, дизайну тощо.

Завдяки синтезу різноманітних складових у мистецтві й дизайні формується системність і ансамблевість. При цьому головними творчими орієнтирами виступають антропоцентризм, антропометрія та космогонія. Найпростіший вияв синтезу – вільне поєднання однакових мистецьких мотивів, фрагментів, деталей, форм тощо. Найпереконливішим зразком такого синтезу є керамічні та дерев'яні посудини близнюки (двійнята, трійнята, «чвірнята»). Найбільш розповсюдженим є синтез підлеглості, коли одні структурні елементи підпорядковані іншим. Передусім визначаються панівні одиниці від характеру яких залежать підлегли. Зразки такого синтезу можна побачити в орнаментиці, об'ємно-просторових формах, а також серед декоративно-прикладних творів, що складають набори функціонально споріднених предметів (посуд, меблі, інтер'єрні тканини тощо). Синтез на основі чіткої ієрархії складний і щонайменше трикомпонентний. Його багато численні зразки бачимо в рослинному світі. Звичайна гілка з листками і квіткою у мистецтві стає узагальненою зоровою формулою – «дерева життя».

Синтез можна уявити як вибагливий контрапункт, що охоплює різні рівні горизонтів мистецьких значень. Він оперує багатою мовою: архітектонічною, пластичною, ажурною, графічною, колірною і семіотичною. Завдяки універсаліям синтезу в мистецтві формуються нові види і типологічні групи творів, які поєднуються у певні системи та структурні одиниці.

У кожному виді пластичного мистецтва теорія структурування має свої відміни. Так, в образотворчому мистецтві композиція за Євгеном Шороховим (стосується переважно картинного «простору») ґрунтується на законах цілісності, контрастів, новизни, підлеглості всіх засобів [26]. У декоративно-прикладному діють інші концепції і засади структурування художньої виразності: цілісність, тектонічність, масштабність, пропорційність, контраст, ритм, симетрія, фактура, текстура, колір (забарвлення), пластичність, графічність, ажурність, оздоблення (декор, орнамент, візуалізм). Належну роль тут відіграють структурні орієнтири та зв'язки, що визначають космогонію й антропоцентризм, синтез мотивів і форм, художні комплекси і системи.

Теорія сприйняття відповідає рецептивній функції мистецтва. Її часткове наукове обґрунтування здійснили Рудольф Арнхейм у праці «Мистецтво і візуальне сприйняття» (1954), Ернст Гомбріх у книзі «Мистецтво та ілюзії. Дослідження психології зображення» (1960), врешті нові відкриття в галузі нейроестетики здійснені В.Рамачандраном.

Для розвитку своєї теорії Арнхейм застосував ідею гештальту відповідно до зорового сприйняття. Зокрема він висунув такі концепції: контраст «фігури і фону», співвідношення частини і цілого, вертикалі та горизонталі, прагнення до «досконалої форми», константність (усталеність) образу тощо. Звідси вчений розглядає зорове сприйняття, в тому числі і сприйняття творів пластичного мистецтва, як «схоплювання» гештальтів, здатних позначати ціле. Деякі висунуті ним мотиви можуть стосуватися й теорії структурування. Так, Арнхейм пропонує концепцію «простоти», доводячи, що будь-яка візуальна модель прагне до спрощення, мотиви співвідношення частини і цілого, принцип оверлеппінга, «групування» фігур за подібністю тощо [27].

Гомбріх розглядає механізм сприйняття мистецтва, поглиблюючи інтерпретацію символів. Він переглядає старі та нові концепції про наслідування природи, проблему абстракції, можливості перспективи і сенсу виразності, які показують, що графічне зображення є далеко не простим для візуального сприйняття.

Праці Архейна і Гомбріха є класичними дослідженнями сприйняття зображень, однак вони майже не торкаються декоративного мистецтва і дизайну.

В основі теорії «дзеркальних нейронів», відкритої в 1990-х рр. С.Зекі, визначається як людський мозок бачить мистецтво. Професор В.Рамачандран, один із прихильників нейроестетики, розробив теорію людського художнього досвіду, засновану на нейронних механізмах. Він означив вісім основних законів, які пояснюють суть людського художнього сприйняття: 1) максимальне зміщення; 2) групування; 3) ізоляція; 4) пошук прекрасного; 5) симетрія; 6) повтор, ритм, порядок; 7)

відраза до подібної/загальної думки; 8) візуальна метафора [28].

Для сприйняття творів мистецтва важливими є не лише контури і площини форми, а також теорія ілюзійонізму, візуалізму, і семантики (пояснення смислів) за допомогою герменевтики та інтерпретації.

Теорія систематизації виявляє системну функцію мистецтва з її характерними ознаками цілісності та розчленованості. При цьому діють різноманітні теоретичні концепції для зручного опрацювання творів і артефактів. Основні з них – хронологія, стилі, стильові напрями і школи, які застосовуються в історичному дискурсі. Класифікація і типологія підходить для мистецтвознавчого аналізу, а кодифікацію можна застосувати в позачасових інтерпретаціях мистецтва.

Отже, стисло окреслені універсальні великі теорії мистецтва – це переважно добре знайомі нам «незнайомці». Іноді ми їх використовуємо, іноді ними нехтуємо. Вони дають змогу впорядкувати і зрозуміти багатоманітність пластичного мистецтва й можуть бути згодом доповнені новими науковими теоретичними побудовами і відкриттями в цій галузі.

1. Припущення і спростування: Зростання наукового знання [Електронний ресурс] Карл Поппер / Режим доступу : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/popper/04.php
2. Гірц К. Інтерпретація культур: Вибрані есе / Кліфорд Гірц. – Київ : Дух і літера, 2001. – 540 с.
3. Татаркевич В. Історія шести понять / В. Татаркевич. – Київ : Юніверс, 2001. – 368 с.
4. Адорно Т. Теорія естетики/ Т. Адорно. – К. : Основи, 2002. – 518 с.
5. Коломієць Л. Запровадження та розвиток мультисенсорного дизайну у ХХ – ХХІ ст. / Л. Коломієць // Народознавчі Зошити. – 2012. – С. 732–742.
6. Левчук Л.Т. Естетика/ Л.Т. Левченко, В.І. Панченко, О.І. Оніщенко, Д.Ю. Кучерук. – К. : Вища школа, 2005.– 432 с.
7. Чистов В.К. Народные традиции и фольклор / В.К. Чистов. – Ленинград : Наука, 1986. – 304 с.
8. Артюнов С.А. Соотношение традиции — инновации и ротационный механизм взаимодействия / С.А. Артюнов // Slovensky Narodopis. – Рос. 34.– 1986.– № 12. – С. 37–38.
9. Маркарян Э.С. Интегральные тенденции во взаимодействии общественных и естественных наук / Э.С. Маркарян. — Ереван, 1977. — С. 201–206.
10. Станкевич М. Мистецтвознавчі аспекти теорії традиції/ М. Станкевич. – Народознавчі Зошити. – 1997. – № 2 – С. 91–99.
11. Беренштейн Б.М. Несколько соображений в связи с проблемой «искусство и этнос» / Б.М. Беренштейн// Критерии и суждения в искусствознании. – С. 125–144.
12. Беренштейн Б.М. Традиция и канон. Два парадокса / Б.М. Беренштейн// Критерии и суждения. — С. 167–214.
13. Błahowski A. Skarby w skrzyni malowanej czyli o sztuce ludowej inaczej. — Warszawa, 1974. — 252 s.
14. Арутюнов С.А. Обычай, ритуал, традиция / С.А. Арутюнов // Советская этнография. — 1981. — N 2. — С. 94–99.
15. Аристотель Про мистецтво / Аристотель // Віхи в історії античної естетики : Збірник: перекл. з давньогрец. та латин. мов/ упоряд. ст. та приміт. Й.У.Кобова. – Київ, 1988. – С. 6–26.
16. Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней: пер. с фр. / Ж. Базен. – Москва : Прогресс – Культура, 1994. – 528 с.
17. Станкевич М.Є. Основи композиції / Є.А. Антонович, Р.В. Захарчук-Чугай, М.Є. Станкевич // Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів : Світ, 1992. – 236 с..
18. Шевчук К.С. Основні аспекти теорії цінності Романа Інгардена / К.С. Шевчук // Збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету. – 2011. – Вип. 1. [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/fps/2011_1/shevchuk.pdf
19. Станкевич М.Є. Духовність народного мистецтва: етностетичний аспект / М.Є. Станкевич // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – 2009. – Вип. 15–16. – С. 3–8.
20. Станкевич М. Утилітарність декоративного мистецтва / М. Станкевич // Мистецтвознавство'04: Науковий збірник. – Львів, 2004. – С. 9–18.
21. Станкевич М. Автентичність мистецтва. Питання теорії пластичних мистецтв/ М. Станкевич. – Львів : СКІМ, 2004.– 192 с.
22. Каюа Р. Людина та сакральне / Р. Каюа. – К., 2003. – 256 с.
23. Усманова А. Р. Знак иконический / А.Р. Усманова // Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск, 2001. – С. 290–292
24. Bogdan C. The Semiotics of Visual Languages / Catalina Bogdan. – New York, 2002. – 200 p.
25. Степовик Д. Іконологія й іконографія / Д. Степовик. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2003. – 312 с., іл.
26. Шорхов Е.В. Композиция / Е.В. Шорхов. – М. : Просвещение, 1986. – 286 с., ил.
27. Арнхейм Р. Искусство визуальное восприятие/ Р. Арнхейм. – М. : Прогрес, 1974. – 386 с.
28. Нейроэстетика: как мозг видит красоту [Электронный ресурс] А.Козлов / Режим доступа : <http://www.elitniy.ru/article/show/836/>

В статье рассматриваются фундаментальные теории искусства, которые позволяют упорядочить и понять многообразие пластических произведений. Определены семь великих теорий: традиции, подражание, ценностей, теорию содержания, теорию структурирования, теорию восприятия, теорию систематизации.

Ключевые слова: история искусства, пластическое искусство, теоретические построения, концепции, фундаментальные теории.

The article reviews fundamental art theories that allow us to organize and understand the variety of plastic works. Seven major theories have been identified, namely the theory of tradition, imitation, values, the theory of content, structuring theory, the theory of perception and the theory of systematization.

Key words: history of art, plastic art, theoretical constructs, concepts, fundamental theories.

УДК 7.071.1 (477. 86)

Анатолій Грицан

**ДУХОВНА МАЙСТЕРНЯ МИКОЛИ ЯКИМЕЧКА
(до 50-річчя від дня народження митця)**

У статті висвітлюється феномен творчої особистості художника і педагога Миколи Якимечка – викладача Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, пропонується аналіз його творчого та педагогічного доробків.

Ключові слова: М.Якимечко, творчий доробок, духовність, мистецька школа.

*Дві якості необхідні художнику:
почуття моральності і відчуття перспективи.
Дені Дідро*

Микола Якимечко – художник-живописець, графік, педагог, член Національної спілки художників України (з 1993 р.). Він належить до покоління митців, які здобували академічну освіту за класичними зразками соціалістичного реалізму, а творче становлення котрих припало на початок новітньої історії української держави. Кінець 1980-х – початок 1990-х рр. навіть для зрілих митців позначився переломною точкою у переосмисленні власних життєвих цінностей, пошуків оптимальної співвіднесеності традицій і художньо-естетичних новацій у вітчизняному живопису.

Це був початок руйнації тоталітарного ладу та його «ідеологічної надбудови», котрий супроводжувався бурхливими процесами національного ренесансу, головним епіцентром яких стає Львів. На думку вченого-мистецтвознавця О.Голубця, у мистецькому середовищі відбувався своєрідний інформаційний стрес, зумовлений динамічним відкриттям навколишнього світу [1].

Випускник Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (1986 р.), молодий художник Микола Якимечко, завдяки знанням та фаховій підготовці, отриманим від педагогів Курилича М.В. і Максиська Т.С. зумів розпізнати сутність тенденцій, які народжувалися у мистецькому мисленні вітчизняних живописців кінця 1980-х років і ґрунтувалися на синтезі кращих здобутків світового авангарду та досягненнях вітчизняної традиції абстрактної творчості. Не загубився він і на початку 1990-х у світі різноманітності мистецьких ідей, відчувши вже на початках своєї творчості модерністську модель розвитку українського мистецтва.

Тут важливо наголосити на чинниках, що позначилися як на формуванні національного світобачення, так і на специфічних духовних запитах, естетичних прихильностях Миколи Якимечка. До його ранніх мистецьких зацікавлень належать творчість французьких художників-імпресіоністів Едуарда Мане, Клода Моне, П'єра-Огюста Ренуара, Каміля Піссарро, яскравого представника російського імпресіонізму Костянтина Коровіна, монументальні розписи художників епохи Відродження Мазаччо, Джотто, Доменіко Гірландайо, П'єро делла Франческа, Луки Синьйореллі (митець мріяв стати художником-монументалістом, але на той час в інституті не було такої спеціальності).

Микола Якимечко виростав і формувався під впливом духовного та матеріального світу