

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 740+001.89

Михайло Станкевич

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА ЧИ ХУДОЖНІ МОДУСИ?

У статті вперше пропонуємо художній модус як альтернативу до хронографії мистецької спадщини. Концепція “неісторії” мистецтва базується на кодифікації творів відповідно до кількох рівнів: модус, система, типологічна структура. Нова навчальна дисципліна “Художні модуси” повинна стати для митців креативною підвалиною.

Ключові слова: історія, “неісторія” мистецтва, художній модус, кодифікація, система.

Історія мистецтва вже має свою історію: 1986 року вийшла друком праця Жермена Базена “Історія історії мистецтва. Від Вазарі до наших днів”.

Учню Мікеланджело, архітектору й художнику Джорджо Вазарі судилося стати засновником “історії мистецтва”. 1550 року з’явилася його двотомна праця (близько 1 000 сторінок) “Життєписи найславніших живописців, скульпторів й архітекторів від Чімабуе до нашого часу, які склав тосканською говіркою художник Джорджо Вазарі з Ареццо, з корисним і необхідним вступом до різних мистецтв” із посвятою великому герцогові Козімо Медічі. Утім, історією мистецтва “Життєписи...” можна назвати певною мірою умовно. Пишучи, автор часто використовував різні чутки, трохи вигадував сам, а тому влучна критика Ж.Базена, що “Вазарі писав не історію мистецтва, а, насправді, роман з історії мистецтва”, цілком справедлива [1, с.33].

Уперше “Всесвітня історія мистецтва” вийшла 1698 року. Її написав художник П’єр Монє. Розвиткові художніх форм він присвятив десять розділів, від асирійської культури до середньовіччя й Відродження. Така структура виявилася настільки переконливою, що проіснувала тривалий час. Через 66 років вийшла книга Йоганна Вінкельмана “Історія мистецтва древності”. Німецький учений, спираючись на еволюційний принцип (зародження – розквіт – занепад), виділив в античному мистецтві чотири періоди (архаїчний, високий, витончений і наслідувальний); подібні етапи він знаходить і в мистецтві італійського Відродження. Й.Вінкельман був істориком мистецтва іншого типу, ніж його попередники: прагнув пояснити характер стилів та їхню еволюцію. Цієї ідеї більш-менш послідовно дотримувалися в німецькомовних країнах протягом минулого й позаминулого століть [2, с.643]. Сьогодні якнайліпшим вступом до проблематики, що стосується історії стилів, залишаються праці швейцарського вченого Генріха Вельфліна та його колеги, знавця іконології й символіки ренесансного мистецтва Ервіна Панофскі [3; 4].

У XIX ст. і в Німеччині, і у Франції, незважаючи на значні наукові здобутки в дослідженні мистецтва, спочатку створювали кафедри естетики й лише згодом – історії мистецтва. Зокрема, першу кафедру цієї дисципліни в Європі було засновано в Гетензі 1813 року, у Кенігсберзькому університеті – 1825-го, а в Берлінському – 1830-го. В інших європейських культурних центрах кафедри історії мистецтва з’явилися в другій половині XIX століття. У Відні на Першому міжнародному конгресі істориків мистецтва (1873 р.) ішлося про потребу виступити на захист нового предмета й запровадити його викладання в усіх університетах [1, с.403]. Наприкінці XIX століття ситуація змінилася на краще, а на початку XX новостворені кафедри настільки зміцніли, що почали витісняти естетику [1, с.404]. Утім, деякі хворобливі проблеми історії мистецтва проявилися згодом, унаслідок тісних “родинних” зв’язків з усесвітньою історією, а точніше, її методологією.

Уперше на кризу в історичних дослідженнях звернули увагу в 30–40-х роках XX століття представники напряму аналітичної філософії (так звані неопозитивісти). Наприклад, Моріс Мандельбаум розвинув думку, що історіографія описує історичні факти, а зв’язок між ними встановлюють такі конкретні науки, як економіка, соціологія тощо; історичний процес не дає підстав для побудови єдиної теорії історичного розвитку, оскільки немає аргументів, на основі яких можна було б твердити про сталість способів оцінки минулого [5, с.177]. Філософ Карл Поппер заперечив можливість існування універсальної історії людства й не знайшов емпіричного підтвердження багатьох понять, які використовують філософи (наприклад таких, як капі-

талізм, комунізм, клас, справедливість тощо). На його думку, історія не здатна відкрити загальні закони розвитку суспільства [5, с.178]. Відголоски цієї теорії знаходимо в Дональда Преціозі, праці якого, написані в 90-х роках минулого століття, зосереджені на ідеологічному наповненні історії мистецтва. Він показав, що “поділ мистецтва на такі категорії, як високе, низьке, народне й етнічне, вочевидь не існує поза їхнім інституційним оформленням” [6, с.182].

Сорок років тому американський учений Хайден Вайт, займаючись вивченням західно-європейської історіографії XIX століття, дійшов несподіваного й приголомшливого висновку: *історичний дискурс мало чим відрізняється від літературного тексту*. Учений помітив відсутність серед істориків “конвенції” про те, що слід уважати науковим дослідженням, як це зазвичай є в природничих науках. У результаті “анархія” підходів призводить до ненаукового характеру історії, її зв’язку з художньою літературою [5, с.178].

Відзначимо, що італійський дослідник Корадо Мальтозе помітив аналогічні кризові проблеми в мистецтвознавстві на п’ятнадцять років раніше від Вайта, сформулювавши їх у статті “За яких умов історія мистецтва може стати наукою”. При цьому автор значною мірою покладався на семіологію.

Отже, історія мистецтва тісно пов’язана з усесвітньою історією, філософією мистецтва, соціологією й іншими дисциплінами. За влучним визначенням С.Остроу, вона є “не більш як установчою побудовою, спрямованою на витворення свого суб’єкта” [6, с.180]. Усю історію мистецтва, з найдавніших часів і до наших днів, можна розглядати як історію концептуальних, конкретних образно-естетичних уявлень про світ, людину та її цінності.

1989 року американський учений-політолог Френсіс Фукуяма в часописі “The National Interest” опублікував статтю “Кінець історії?”, яка викликала бурхливу дискусію. А через три роки він видав монографію “Кінець історії і остання людина”, у якій докладніше обґрунтував свої погляди. На його думку, “потреба самоствердження особистості є основним двигуном історії” [5, с.216–217]. Очевидно, що самоствердження є й рушійною силою мистецтва. Утім, не відомо, чи був Ф.Фукуяма знайомий із книгою Ерве Фішера, що вийшла 1981 року під загадковою назвою “Історія мистецтва закінчилася” (у німецькому перекладі (1983 р.) її титул подано зі знаком запитання). Автор цієї праці переконаний, “що так званого мистецтва не існує. Виходячи із цього твердження, кожна ідеологія виробляє цілий спектр потрібних їй сюжетів, норм і на свій лад визначає вододіл між різними видами людської діяльності: з одного боку – “художня діяльність”, з другого – будь-яка інша. Ось чому я не вбачаю, – пише Е.Фішер, – у всевітній історії мистецтва позитивного досвіду, на основі якого можна було б сформулювати ті чи інші категорії, за допомогою яких ми віднаходили б естетичне начало в житті” [1, с.436].

Слушною є думка частини дослідників, що традиційна історія мистецтва залежна від європейської історії й тому володіє обмеженими засобами для аналізу образів й артефактів неєвропейських цивілізацій або навіть тих, які сягають глибини тисячоліть [1, с.436]. Постає запитання, чи є вихід із такої ситуації?

Свого часу австрійський учений Йозеф Стшиговський запропонував розглядати твори мистецтва без урахування хронології їхнього створення. Його задум полягав у тому, щоб виявляти стилістичну й пластичну спільність творів, які віддалені в часі та просторі, а тоді індуктивним шляхом виводити певний прототип. І хоча така методологія стала б революційним кроком для вивчення художніх форм, вона зазнала негативної критики сучасників. Опоненти вказували на можливість появи однакових артефактів в аналогічних обставинах, причому не генетичним шляхом [1, с.130]. Насправді, це було надумане й помилкове застереження, однак воно стало нездоланною перепорою для пошуків нової системи, що дала б змогу охопити всі феномени світового мистецтва.

Сьогодні повернення до ідеї Й.Стшиговського є актуальним як ніколи. Шлях до цього пролягає через утвердження концепції “неісторії мистецтва” як своєрідного “художнього модусу” (у філософії “модус” має такі значення: “вид”, “прояв”, “спосіб”, “різновидність”, “норма”).

Ж.Базен висловив думку, що “знання, які людина набула в тій чи іншій сфері, можна впорядкувати двома різними способами: або в рамках історичного викладу, або в алфавітному порядку словника” [1, с.289]. Однак учений не помітив третього, відомого з античності, способу – кодифікації (дослівно латинською – “робити книгу”). Спочатку це був метод систематизації нормативних правових актів, однак сьогодні його успішно застосовують у таких галузях

гуманітарної науки, як філологія (стилістика), етнологія, теорія музики тощо. Умовно до методу кодифікації можна віднести іконографію іконопису [7] та підручник з гармонії кольорів “Color Harmony Workbook” (2001), у якому кожний відтінок барви має присвоєний номер [8].

Із приводу кодифікації є дуже доречні й влучні міркування французького соціолога П'єра Бурдьє: “Кодифікувати – це одночасно надавати форму й дотримуватися формальностей. Існує власна властивість форми. І культурне освоєння – це завжди освоєння форми. Це одна з причин того, що етнологія дуже важка: таке культурне освоєння не відбувається за один день” [9]. Далі він зауважує, що кодифікація виступає разом з дисципліною та нормалізацією практик, бо символічні системи наводять лад у тому, що вони кодифікують, а отже, “кодифікація робить речі простими, ясними, комунікабельними” [9].

Запровадження відповідної кодифікації для художніх модусів, власне, і має стати концепцією неісторії мистецтва. Усю світову мистецьку спадщину розділяємо на п'ять логічних модусів (кодексів), модуси – на системи, а їх, у свою чергу, – на типологічні структури. Кодифікувати об'єкти мистецтва означає впорядкувати їх у строгому символічному порядку. Ця операція асоціюється з концепцією формалізації артефактів у відповідні художні структури. Це те, що дає змогу перейти від логіки конкретного випадку до логіки широкого абстрагування шляхом залучення маси індивідуальних творчих варіацій. Кодувати, згідно з П.Бурдьє, означає “покінчити з розмитістю, неясністю, з погано окресленими кордонами й приблизними розподілами, виробляючи чіткі класи, оперуючи виразними розподілами, установлюючи окреслені межі” [9].

Пропонуємо один із можливих варіантів кодифікації мистецької спадщини.

1. Семіотичний модус. З глибини віків до нас дійшли знаки, лаконічно накреслені на камені, кістці, керамічних виробів у вигляді прямих, скісних і хвилястих ліній, хрестів і кружечків, спіралей, зірочок тощо. І хоч їхнє значення давно втрачено, їх, згідно з традицією, використовували аж до ХХ століття як мотиви народних орнаментів. Дизайнери застосовують геометризовані й абстрактні мотиви для проектування логотипів, товарних знаків тощо. До цього модусу входять технологічні й природні фактури, різноманітні декори нефігуративного характеру, абстрактні композиції, візерунки й орнаменти, а також текстові твори, важливі для мистецтва країн Близького й Середнього Сходу.

1.1. Знак іконічний. 1.1.1. *Типологія графем і структур.*

1.2. Текстура і фактура (абстрактні твори). 1.2.1. *Типологія імітації природних мотивів і структур.*

1.3. Декор. 1.3.1. *Типологія декоративних мотивів і структур (абстрактні твори).*

1.4. Візерунок-орнамент. 1.4.1. *Типологія графем-мотивів і структур симетрії.*

1.5. Каліграфія і шрифти. 1.5.1. *Типологія шрифтів та їхньої стилістичної виразності.*

2. Утилітарний модус. Містить твори архітектури, прикладного мистецтва й дизайну, які характеризуються застосуванням різних матеріалів, технологій виконання, тектонік (монолітна, каркасна, оболонкова структура, комбінована) та різноманітної функціональної типології. Сюди ж відносимо культові, зокрема й церковні, предмети: кіот, тетрапод, аналой, проскомидійник, горне сідалище, літургійні хрести (ручний, напрестольний, процесійний), патериці та хоругви; свічники різних типів; літургійний посуд; церковні тканини (завіса, плащаниця, пелена, воздухи, антимінс тощо); літургійні книги з декорованими оправами.

2.1. Будівлі житлові. 2.1.1. *Типологія й архітектоніка.*

2.2. Будівлі культові. 2.2.1. *Типологія й архітектоніка храмів.*

2.3. Споруди фортифікаційні. 2.3.1. *Архітектоніка оборонного будівництва.*

2.4. Громадські будівлі. 2.4.1. *Типологія й архітектоніка.*

2.5. Ужиткові предмети. 2.5.1. *Одяг, взуття й аксесуари.* 2.5.2. *Інтер'єрні тканини.*

2.5.3. *Меблі та світильники.* 2.5.4. *Місткості-посуд.* 2.5.5. *Знаряддя-зброя.* 2.5.6. *Транспортні засоби.*

2.6. Культові предмети. 2.6.1. *Облаштування інтер'єру храму.* 2.6.2. *Літургійні артефакти.* 2.6.3. *Літургійний посуд.* 2.6.4. *Сакральні тканини.* 2.6.5. *Книги.*

3. Синергетичний модус (від грецького вислову “те, що діє разом”) – явище посиленої дії одного “каталізатора” форми при додаванні іншого, нелінійний розвиток системи з переходами від досягнення гармонії до її руйнування.

- 3.1. Гротеск. 3.1.1. *Типологія мотивів і структур.*
- 3.2. Примітив. 3.2.1. *Стилістика й жанрова специфіка примітиву.*
- 3.3. Ікони. 3.3.1. *Іконологія та іконографія.*

4. Реалістичний та гіперреалістичний модус. Ретельне й правдиве відображення людини й навколишнього світу з мінливим станом природи, характерне для нової й новітньої доби. Гіперреалізм, або фотореалізм, – це метод натуралістичного зображення дійсності, що неначе змагається зі світлинами.

- 4.1. “Макети”. 4.1.1. *Типологія макетів.*
- 4.2. Ілюзорні обманки. 4.2.1. *Типологія обманок.*
- 4.3. Натюрморти. 4.3.1. *Типологія та іконографія.*
- 4.4. Пейзажі настрою. 4.4.1. *Типологія та іконографія.*
- 4.5. Психологічні портрети. 4.5.1. *Типологія та іконографія.*
- 4.6. Реалістичні сюжети. 4.6.1. *Типологія та іконографія.*

5. Ідеальний модус. Канонічне й ідеалізоване відображення навколишнього та уявного світу, відоме зі стародавніх часів, успішно застосовували митці, що працювали в стилі класицизму й академізму.

- 5.1. Класичні форми предметів. 5.1.1. *Типологія.*
- 5.2. Ідеальні портрети. 5.2.1. *Типологія та іконографія.*
- 5.3. Ідеальні пейзажі. 5.3.1. *Типологія та іконографія.*
- 5.4. Міфологічні твори. 5.4.1. *Іконографія.*
- 5.5. Історичні сюжети. 5.5.1. *Іконографія.*

Отже, запропонована концепція “неісторії мистецтва”, передовсім як нової навчальної дисципліни для художніх навчальних закладів, має на меті уникнути складних описів, хронології мистецької візуальної спадщини шляхом визначення основних орієнтирів творчості. Кожний модус має кодифікувати творчі підходи й методи відповідно до формально орієнтованого досвіду. Наприклад, якщо “механіцизм” продукує художні ідеї завдяки комбінаториці й стилістичній трансформації, то “формізм” спонукає до пошуку унікальних мистецьких явищ і форм.

Художні модуси відмежовані від традиційної історії мистецтва, а водночас і від низки її застарілих проблем. Вони не тільки є теоретичним напрямом класифікації й типології артефактів, а й повинні стати новим навчальним предметом у художніх навчальних закладах. Продуктивними художні модуси, як передбачаємо, передовсім можуть бути в процесі викладання культурної спадщини минулого й сучасності в мистецьких вишах, де навчаються архітектори, дизайнери, художники декоративно-прикладного мистецтва, скульптори, живописці та графіки.

Доба глобальної й тотальної інформатизації вимагає застосовувати інші стратегії для вивчення й викладання пластичного мистецтва. Студенти-дизайнери розпочинають навчання рисунка й живопису від реалістичного зображення геометричних фігур, натюрморту й завершують постановкою постаті живої природи, тимчасом як до навчальної програми не залучено візерунків, гротесків, прийомів ідеалізації, наслідування. То ж чи потрібні студентам точні дати виконання творів та імена авторів?

Отже, сьогодні принаймні три аргументи свідчать на користь концепції “неісторії мистецтва”: а) подібні чи тотожні художні явища можна розглядати незалежно від хронології їхнього виникнення; б) митцям для натхнення значно простіше буде користуватися впорядкованими системами художніх модусів; в) чітка кодифікація дозволить критикам визначати справді нові художні ідеї й легше відрізнити їх від ретроспективних ідей минулого.

1. Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней [Текст] / Жерме Базен ; пер. с фр. – М. : Прогресс-Культура, 1994. – 528 с.
2. Gombrich E. The Story of Art [Text] / Ernst Gombrich. – New York, 1995. – 673 p.
3. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве [Текст] / Генрих Вельфлин. – С. Пб. : Мифрил, 1994. – XVIII + 398 с. : ил.
4. Panofsky E. Studies in Iconology [Text] / Erwin Panofsky. – New York : Harper and Row, 1972; Panofsky E. Idea: A Concept in Art Theory [Text] / Erwin Panofsky. – New York : Harper and Row, 1975.
5. Зашкільняк Л. Методологія історії від давнини до сучасності [Текст] / Леонід Зашкільняк. – Львів, 1999. – 227 с.
6. Остроу С. Історія мистецтва і критика [Текст] / Сол Остроу // Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора. – К. : Основи, 2003. – С.178–182.

7. Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурнографистом 1701–1733 года [Текст] // Труды Киевской духовной Академий. – 1868.
8. Color Harmony Workbook [Text by Lesa Sawahata]. – Rockport, 2001. – 192 p.
9. Бурдые П. Кодификация [Электронный ресурс] / Пьер Бурдые. – Режим доступа : <http://bourdieu.name/content/kodifikacija>.

В статье впервые предложен художественный модус как альтернатива хронографии художественного наследия. Концепция “неистории” искусства состоит из кодификации нескольких уровней: модус, система, типологическая структура. Новая учебная дисциплина должна стать для художников креативным фундаментом.

Ключевые слова: история, “неистория” искусства, художественный модус, кодификация, система.

In this article for the first time proposed the artistic modus as an alternative to chronograph of artistic heritage. The concept of “non history” of art based on the codification of works according to several levels: modus, system, and typological structure. New training courses “art modes” should become the foundation for creative artists.

Key words: history, “non history” of art, artistic modus, codification, system.

УДК 246: 247: 261.6

Ірина Дундяк

ВПЛИВ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ НА ВІТЧИЗНЯНЕ РЕЛІГІЙНЕ МИСТЕЦТВО Й КУЛЬТУРУ СЬОГОДЕННЯ

У статті висвітлюється глобалізація в контексті розвитку релігії загалом, і релігійної культури та мистецтва сьогодення зокрема. Головну увагу звернено на зміни в релігійній свідомості, збереження національної самоідентифікації, адже такі процеси є важливими для об'єктивного аналізу проблем відродження і трансформації вітчизняної релігійної культури й мистецтва сьогодення.

Ключові слова: глобалізація, релігійне мистецтво, релігійна культура, трансформація, відродження.

Сучасна культура в поєднанні з релігійним світобаченням знову обирає напрямок свого подальшого розвитку. Релігія – складний соціальний інститут, що супроводжує людство впродовж усієї його історії. Але у XXI ст., у силу складності, багатомірності існування людини й суспільства, наростання кількості глобальних проблем, експерименти у виборі шляху подальшого культурного розвитку вкрай небезпечні. Відтак усебічне дослідження взаємовпливу культури й релігії, переосмислення цінностей культури сьогодення, її змістовного, значеннєвого елемента є необхідним і має очевидний практичний вимір, який впливає на формування оптимальної культурної парадигми України.

На сучасному етапі є актуальними дослідження трансформаційних процесів, які відбуваються в релігійному мистецтві та культурі, зокрема, вивчення впливу на них глобалізації. Таке дослідження вимагає й залучення праць з релігієзнавства, культурології, психології тощо. Серед вітчизняних науковців поглиблене дослідження проблем релігії сьогодення здійснюють В.Д.Бондаренко [2], В.Є.Єленський [2], В.С.Журавський [2], В.Проценко [9] та ін. Питання релігійного пошуку в українській поліконфесійності висвітлює Т.Гаврилюк [3]. Важливими також є статті, де висвітлюється сучасний стан розвитку релігійної свідомості. Серед них потрібно відзначити працю Н.Головач [4], де автор дає розгорнуту картину сучасного стану релігійної свідомості в Україні на основі соціологічних досліджень, що дає можливість нам проаналізувати мотивації потенційних споживачів релігійної культури та мистецтва. Окремі аспекти впливу художньої культури на релігійну свідомість і психічне здоров'я сучасної людини висвітлює Є.Щедрина [10].

Стосовно сучасної релігійної культури православ'я в російській науковій літературі є багато цікавих публікацій. Серед них можна виділити спільну працю А.Кирлежева та К.Троїцького [5]. Актуальною й для українських дослідників є стаття А.Панкова і В.Подшивалкіна “Проблема відтворення релігійної свідомості в посттоталітарному суспільстві” [8]. Особливо актуальними в контексті нашої розвідки можна вважати праці С.Лебедева, у яких автор ана-