

ББК 85+87.8

Л.И. Нехвядович

Этнические традиции как источник формообразования в искусстве

L.I. Nekhvyadovich

Ethnic Traditions as Source of Form-Building in the Art

Статья посвящена специфике формообразования в искусстве на основе этнической традиции, раскрытию этого явления в соответствующих категориях современного искусствознания.

Ключевые слова: традиция, этническая традиция, искусство, формообразование, архетип, художественная форма и содержание, творческий метод и стиль.

В искусствоведении понятие «этническая традиция» не получило широкого применения, что обусловило необходимость обращения к теоретическим разработкам смежных гуманитарных наук. Данная статья выступает в качестве одного из звеньев поиска методологических ориентиров в рамках еще только формирующегося и определяющегося в своих основах этноискусствоведческого подхода. Целью статьи является изучение особенностей формообразования в искусстве на основе этнической традиции и описание этого явления в соответствующих категориях современного искусствознания. Теоретическую основу статьи составляют идеи и труды отечественных и зарубежных специалистов в области культурологии, этнологии, культурной антропологии, заложивших основы современного понимания этнической традиции, а также работы историков искусства, представляющих традиционалистский дискурс. Большое значение для решения поставленных исследовательских задач имели теоретические представления об этносе как биосоциальном феномене Л.Н. Гумилева и Ю.В. Бромлея, концепция центральной зоны этнокультуры С.В. Лурье, концепция архетипических форм коллективного бессознательного К.Г. Юнга. Исследования российских специалистов – И.В. Суханова, В.Д. Плахова, Э.С. Маркаряна, К.В. Чистова – определили изначальный ракурс анализа и узловые проблемы, требующие решения в контексте поиска определения этнической традиции. Анализируя этническую традицию как источник формообразования произведений искусства, мы опирались на идеи И. Винкельмана, А. Ригля, К. Шнаазе, И. Тэна, Э. Панофского, а также на концепции Б.М. Бернштейна, С.И. Вайнштейна, А.А. Каменского, Д.В. Сарабьянова, М.Г. Неклюдовой, В.И. Эдокова, Т.М. Степанской.

Среди ряда научных дефиниций и словарных толкований, относящихся к понятию «этническая

The article is devoted to the specificity of form-building in the art on the basis of ethnic tradition, to the disclosing this phenomenon in corresponding categories of modern art studies.

Key words: tradition, ethnic tradition, art, form-building, archetype, artistic form and content, creative method and style.

традиция» в искусствознании, важнейшими являются:

- наследование художественного опыта этнической культуры;
- исторически сложившиеся художественно-эстетические принципы отражения этнической картины мира в искусстве;
- изобразительно-выразительные средства, стилизующие формы этнического искусства.

Как стилиобразующий фактор, этническая традиция расширяет возможности воплощения в искусстве двух противоположных сущностей – уникального и универсального. Поэтому значение приобретает связь искусства с видами народного художественного творчества, и прежде всего с фольклором. В современных исследованиях все большее обоснование находит тезис о том, что фольклоризм – это сознательная и бессознательная (архетипическая) реализация художественного потенциала автора [1]. В фольклоре художник находит формы художественной интерпретации этномифологического содержания, в котором отражаются образы природы, представления о месте человека в структуре мироздания, о пространстве и времени, о взаимоотношениях мира земного и мира трансцендентального, о связях между ними.

Пример русского искусства XIX–XX вв. показывает, какую значительную роль играет фольклор в формировании национального художественного стиля. В научной литературе установлено, что национально-стилевые особенности русского искусства обусловлены взаимовлиянием двух пространственно-временных моделей: архаически-мифологической, или фольклорной, модели и национальной пространственной модели (Е.С. Медкова) [2]. Архаически-мифологическая (фольклорная) модель характеризуется связью со славянской языческой мифологической традицией. Национально-пространственная модель формируется

в контексте влияния природных и социокультурных факторов. При этом природные факторы (характер ландшафта, особенности климата, длина светового дня, своеобразие растительного покрова) формируют не только типологию тем и мотивов изображения, но и ряд архетипических установок национальной пространственно-временной модели и, соответственно, характер мировосприятия русских художников. В контексте этого методологического подхода, построенного на основе моделирования, развитие получает и концепция, которая строится на изучении реального географического пространства, где функционируют различные национальные культуры, создается и живет живопись каждой национальной школы (В.М. Петров, И.Н. Киселев и др.). Привлекая методы точных наук в исследовании цветовой специфики национальных школ живописи, ученые доказывают, что национальные особенности цветовых предпочтений художественных школ зависят от географических обстоятельств, определяющих свойства национального «светоцветового эталона», который отвечает центральному положению солнечного света во всей системе нашей визуальной жизни. С точки зрения географических особенностей Россия характеризуется как северный домен, где свойства «светоцветового эталона» определяются рассеянным солнечным излучением, следовательно, соответствующий эталон должен отвечать белому цвету. Русская школа, по мнению В.М. Петрова, может быть охарактеризована триадой из белого, красного и зеленого цветов [3]. На наш взгляд, художественная практика не позволяет буквально воспринимать эту гипотезу, так как художественное восприятие окружающего мира характеризуется многообразием, индивидуальностью восприятия, творческого метода и стиля.

Исследования стилистической общности русской художественной школы показывают, что этническая традиция является ее своеобразным «кодом». Характеризуя это явление, В.Н. Топоров в статье «“Гео-этнические” панорамы в аспекте связи истории и культуры (к происхождению функций)» вводит в научный оборот понятие «гео-этническая панорама», определяя ее как максимально широкий по диапазону, синтетически-обобщающий по характеру способ «разового» узрения целого, дающего ответ на три вопроса: где (пространство, представляемое страной-землей или населяющим ее народом), когда (время), кто (держатель власти над этим пространством в это время, творец «исторического» деяния, «этническое» тело в его пространственном аспекте) [4]. Спецификой такого видения-узрения целого, как отмечает В.Н. Топоров, следует считать то, что «его объекты даются в пространственно- или этнически-географических кодах, чаще всего взаимопереводимых друг в друга», и добавляет, что «гео-этнические панорамы – явление универсальное, хотя его струк-

тура и конкретное заполнение (объем, характер, типы объектов) могут существенно различаться по традициям» (цит. по: [4]). Отсюда следует, что одним из главных составляющих в структуре гео-этнической панорамы является видение объекта как целого в пространственно- или этнически-географическом кодах. Такой подход позволяет сделать вывод о том, что национальная специфика русского искусства напрямую связана с этнической традицией. Образующий ее художественный канон обладает определенной динамичностью, но в своем семантическом, историко-типологическом, стилистическом аспектах он имеет свои пределы, обусловленные историко-культурными и природно-географическими факторами.

Процесс наследования этнической традиции в искусстве осуществляется: а) фольклорно, и воспроизводимые элементы носят характер устойчивого канона; б) в формах профессионального художественного творчества, ориентированных на отбор элементов традиции, помогающих решить творческие задачи. Взаимодействие с этнотрадицией осуществляется на уровне конкретных произведений, художников, художественных течений, направлений и школ. Основными признаками национальной художественной школы являются: наличие общих мотивов; стабильность композиционных схем; общий характер колористических разработок; близость фактурных разработок; наличие фактов освоения общих мотивов в акварели, живописи, литографии, линогравюре и прочем, а также значительная роль пейзажа как духовной составляющей произведения (Т.М. Степанская) [5].

В художественном содержании реализуется один из способов диалога с этнической традицией: сюжетно-тематическая связь с этническими мотивами и темами. Этнический мотив – основная образная доминанта, которая раскрывается в истории искусства с учетом архетипического значения. В культурологии архетип трактуется как своеобразный когнитивный образец, на который ориентируется инстинктивное поведение, как когнитивная структура, в которой в краткой форме записан родовой опыт [6]. Установлено, что важнейшими свойствами архетипа являются способность видоизменяться, сохраняя при этом свое значение и функции неизменными на разных исторических этапах, первичность и отвлеченность от конкретного материала («идеальный тип»).

В современном искусствоведении предпринимаются попытки переосмыслить традиционное толкование «архетипа» путем введения дополнительных терминов и понятий («архетипические образы», «архетипические мотивы», «архетипические сюжеты»). Исследователи сходятся во мнении, что художественное мышление формируется на той же архетипической основе и пронизано образами, производимыми от базисных бинарных символов [7]. Данная концепция ориентиру-

ет на отыскание в этническом и типологическом многообразии мифологических сюжетов и мотивов инвариантного архетипического ядра, главными свойствами которого являются всеобщность, универсальность и репродуцирующий характер. Наличие архетипического начала в художественном образе определяется по схеме: тип→прототип→прообраз→архетип. К.Г. Юнгом были выявлены и определены такие архетипы, как анима, анимус, мать, тень, дитя, мудрый старец. Согласно юнгианской теории количество архетипов не ограничено. По мысли Г.Д. Гачева, духовно-содержательный аспект художественной культуры выражается в определенной образной картине мира и места человека в нем: каждый народ – всеобщее Единое устройство Бытия – материальная Вселенная (Космос) и Дух (Логос) [8].

Моделирование архетипического образа природного пространства в искусстве происходит на основе соотношения реального ландшафта и его мифологического содержания. Из природных объектов мифологизируются в наибольшей степени те ландшафты, которым приписываются функции медиатора между небесной и земной сферами (земля – небо), а также между поверхностью земли и хтоническим низом (земля – подземный мир). С этой точки зрения наиболее значимыми являются горы, возвышенности, холмы, высокие деревья и, соответственно, ямы, ущелья. Так осмысливается устройство мира по вертикали. В горизонтальной проекции выступают прежде всего вода и суша. Среди основных мотивов реалистического искусства, наполненных этномифологическим содержанием, наиболее устойчивы следующие: Мировое древо, Мировая гора, воды, камни, дороги, степи и т.п. Включаясь в сложные смысловые связи, воплощая модель мироздания, эти образы оказывают влияние не только на процесс формообразования, но и на формирование национально-стилевых особенностей искусства. В искусстве неолита развитие получают космогонические, астральные и геометрические мотивы, зооморфная и растительная тематика, антропоморфные и сюжетные композиции. Следует отметить особое понимание категорий пространства и времени, содержание которых напрямую связано с архаической культурой. Основными особенностями становятся конечность, гетерогенность и многомерность. В то же время опыт истории искусства показывает, что не всегда использование фольклора, архетипов и символов этноискусства является актом осознанного заимствования. Часто художник подсознательно, интуитивно воплощает в своем произведении ту или иную фольклорную модель, наследованную им «генетически». Воспринятая как часть этнической культуры, она становится органической составляющей творческого метода художника. И чем более скрытым и неосознанным является это наследование, тем важнее его выявление и характеристика.

Как результат художественного осмысления этнической картины мира, мотив, тема и сюжет имеют различные решения на уровне художественной формы. В искусствоведческой литературе понятие «форма» рассматривается начиная от совокупности средств и приемов художественного языка (линия, объем, пространство, живописный мазок) до совокупности стилистических признаков, связанных с общей художественной концепцией и композицией произведения. Линейный и живописный стили как результат особых «форм видения» обусловили у Г. Вельфлина пять пар основных понятий: линейность – живописность, плоскостность – глубина, замкнутая форма – открытая форма, тектоническое – атектоническое, безусловная ясность – условная ясность. В концепции А. Ригля (1858–1905) осязательное и оптическое восприятия имеют своим результатом плоскость и глубину. А. Шмарзов уточнил и углубил понимание формы, установленное Г. Вельфином, связывая его с видами искусства: в архитектуре – пространство, в скульптуре – «телесное», пластическое изображение, в живописи – единство пластики и пространства. В теории А. Гильдебрандта форма – это очищенное от случайностей типическое (существенное) в индивидуальном проявлении, служащее для образования «архитектонического строя произведения», у В. Воррингера и В. Кандинского – это результат целеустремленного возбуждения человеческой души. С точки зрения научной методологии все существующие определения можно свести к следующим положениям: форма – это в одних случаях то, что я чувственно воспринимаю, в других – характер того, что я воспринимаю, в третьих – выражение абстрактных закономерностей мышления, эмоциональных реакций. Отсюда следует, что художественная форма – это приведенная к единству совокупность чувственно воспринимаемых средств и приемов, в которых реализуется художественный замысел и идейное содержание произведения. С точки зрения стилистики различные варианты художественного решения могут быть оценены с помощью присущих данной этнокультуре отношений человека к природе, пространству и времени, себе, своему этносу, другим этническим культурам (К. Клакхон, Ф. Стродбек).

Доминирование в форме той или иной структуры элементов определяют процессы формообразования и их закономерность в разных видах изобразительного искусства. Традиционно выделяются: 1) пространственно-временной уровень; 2) композиционный уровень; 3) стилевой уровень. Принцип формообразования в искусствоведении принято определять как алгоритм, который лежит в основе становления того или иного типа структуры. Многократно воспринимаемая, он отпечатывается в сознании в виде динамического стереотипа и входит в набор многих других типичных элементов художественного мышления [9].

В искусстве художественные формы, представляющие тот или иной местный стиль, складываются под воздействием трех факторов: социокультурного, этнического и индивидуального. Уровни художественного взаимодействия с этнической традицией состоят из двух позиций: 1) актуализация древних языческих представлений космо- и этногонического характера; 2) моделирование фольклорного образа на основе соотношения реального, наблюдаемого и его реалистической интерпретации в искусстве. При этом в творческом процессе художника важен этап погружения в философию этнической картины мира, изучения стилистики этноискусства.

Формы художественного обобщения этнических образов раскрываются в понятиях «условность», «жизнеподобие». Условность как форма художественного обобщения в искусстве неархаики основана на акцентации метафоричности, экспрессивности, выраженной ассоциативности, активно преобразующем свойстве, нарочитой стилизации форм первобытного искусства. Жизнеподобие основано на акцентации достоверности чувственно-конкретного мира, его пластичности, естественности.

Репрезентация этнических мотивов в художественных произведениях реализуется преимущественно в форме стилизации. Стилизация (франц. *stylisation*, от *style* – стиль) определяется в словаре искусствоведческих терминов в двух значениях: 1) декоративное обобщение изображаемых фигур и предметов с помощью условных приемов, упрощения рисунка и формы, цвета и объема; 2) имитация образной системы и формальных особенностей одного из стилей прошлого, использованных в новом художественном контексте. Это первичный этап усвоения или возрождения этнического наследия – сознательное повторение нормативных форм, т.е. декоративное обобщение изображаемых фигур и предметов с помощью ряда условных приемов, упрощения рисунка и формы, объемных и цветовых соотношений. В декоративном искусстве стилизация – закономерный метод ритмической организации целого; наиболее характерна стилизация орнамента, в котором, благодаря ей, объект изображения становится

мотивом узора. В станковое искусство стилизация вносит черты повышенной декоративности. Орнамент – источник средств художественной выразительности таких композиций. К формальным характеристикам орнамента относятся архитектурные (строение), семантические (содержание изображения), синтаксические (организация пространства и плоскости), семиотические (логическая основа образов). И в этом случае орнамент можно соотносить с полифункциональным искусством архаики, сочетавшим обрядово-магическую, практически познавательную и знаково-коммуникационную функции. Главной особенностью стилизации орнамента и других мотивов является ее вторичность, соотнесенность с более ранней художественной стилистикой, воспроизведение ее основных черт. На основе изучения процесса функционирования этнохудожественной традиции в профессиональном изобразительном искусстве О.Н. Петрова установила, что через эту фазу обязательно проходит каждая национальная школа накануне более опосредствованных, творчески самостоятельных разработок «национального стиля» [10].

Актуализация этнической традиции в искусстве обусловила расширение границ традиционной классификации искусства по видам и введение в научный оборот таких понятий, как «этноживопись», «этнографика», «этностиль». Данный процесс отражает все большее погружение в этнорегиональную специфику. Анализ заявленной проблемы позволяет определить понятия как виды изобразительного искусства, в которых образно-моделирующее этническое своеобразие решается цветом (живопись), рисунком (графика). В своем содержании понятие «этностиль» включает целостность авторской личности, художественного замысла произведения и типологические черты этнической традиции, на которую опирается индивидуальное творчество художника. Таким образом, этническая традиция в искусстве отражает ментальные основания этнической культуры, и ее художественный потенциал является источником формообразования в искусстве и определяет своеобразие творческого метода и стиля.

Библиографический список

1. Хакуашева М.А. Формирование и развитие архетипических образов в кабардинской литературе : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Нальчик, 2008.
2. Медкова Е.С. Русский национальный пейзаж. Две пространственно-временные модели // Педагогика искусства. – 2009. – №1.
3. Петров В.М. Количественные методы в искусствознании. – М., 2004.
4. Культура и история. Славянский мир. – М., 1997.
5. Степанская Т.М. Экспозиция. Типы экспозиций // Искусствоведение : учебное пособие для студентов бакалавриата по направлению «Искусство» (521800). – Барнаул, 1998.
6. Руткевич А.М. Архетип // Культурология. XX век : энциклопедия. Т. 1: А–Л / сост. С.Я. Левит. – СПб., 1998.
7. Марков В.А. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения. – Рига, 1990.

8. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. – М., 1995.

9. Шапиро М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа // Искусствоведение: методы точных наук / сост. и ред. Ю.М. Лотман, В.М. Петров. – М., 2008.

10. Петрова О.Н. Заметки о категориях «прекрасного» и «безобразного» в художественной практике Украины // В диапазоне гуманитарного знания : сборник к 80-летию профессора М.С. Кагана. – Вып. 4. – СПб., 2001. (Серия «Мыслители»).