

16. Січинський В. Михайло Грушевський (1866–1934) // Мистецтво L'ART. – Львів: Асоціація Незалежних Українських Мистців, 1936. – Р. II. – Зошит I. – С. 9-11.
17. Смольський Г. Школа Новаківського. Спомин // Жовтень. – 1972. – № 3. – С. 113-116.
18. Соколюк Л. Бойчукізм у контексті світового художнього процесу першої третини ХХ ст. // Мистецтвознавство України: 36. наук. пр. / Ред. кол.: А. Чебикін (голова) та ін. – К.: Спалах, 2000. – Вип. 1. – 1999. – С. 110-126.
19. Товариство для розвою руської штуки. (Відозва) // Діло. – 1910. – Ч. 188. – С. 7.
20. Художник Яків Струханчук – жертва сталінського терору: Публіцистика / За упоряд. та ред. О. Мусієнка. – К.: Дніпро, 1997. – 204 с.
21. Шмагалю Р. Історичний розвиток деревообробної школи у Станіславові (1883-1920) і сучасна художня школа // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта: 36. наук. праць. – Львів: Світ, 2000. – Вип. 5. – С. 185-194.
22. Яців Р. М. Львівська графіка 1945-1990. Традиції та новаторство. – Київ: Наукова думка, 1992. – 118 с.

НАУКА НАВЧАННЯ І МИСТЕЦТВА

Головатий С.,

Криворізький державний педагогічний університет

Анотація. В статті розглядаються питання взаємодії митця і глядача, спілкування тих й інших через сприйняття художнього твору. Аналізуються мотиви та методи створення художнього твору та закономірності його сприйняття глядачем.

Ключові слова: художній твір, сприйняття, глядач, методи та прийоми.

Аннотация. С. Головатий. Наука обучения и искусства. В статье рассматриваются вопросы взаимодействия художника и зрителя, общение тех и других через восприятие художественного произведения. Анализируются мотивы и методы создания художественного произведения, а также закономерности его восприятия зрителем.

Ключевые слова: художественное произведение, восприятие, зритель, методы и приемы.

Annotation. Golovaty S. Science of teaching and arts. The questions of co-operation of artist and spectator, intercourse of those and other, through perception of artistic work are examined in the article. Reasons and methods of creation of artistic work are analyzed, and conformities to the law of his perception by a spectator.

Keywords: artistic work, perception, spectator, methods and receptions.

Постановка проблеми. Розходження та боротьба новітніх течій в галузі мистецтва так чи інакше впливають на формування поглядів, переконань молоді. Загальний брак культури часто призводить до бездумного наслідування хибним псевдонуоваціям на ґрунті мистецтва, запозиченим у так званих розвинених країн.

Науковий та зважений діалог, побудований на живих прикладах мистецької справи, може поступово переконати молоду людину критичніше ставитися до будь-яких новацій і привчить керуватися в житті і в фаховій справі не тільки "модою", а перш за все судженням інтелекту і знань.

Робота виконана у контексті програм ІДР Криворізького державного педагогічного університету.

Аналіз досліджень та публікацій. Науково-теоретичний інтерес щодо природи та сутності художньо-творчого процесу виник не сьогодні. Відомо, що жодна з шкіл не обійшла своєю увагою цю класичну проблему, і саме тому естетика представлена великою кількістю моделей сутності та функціональних основ художньої творчості.

Наш час подав існуючі концепції і теоретичні "моделі" художньо-творчого процесу на суд сучасній науково-технічній революції. На даному етапі викривлена картина взаємовідношень інтелектуального і емоційного в мистецтві є не тільки об'єктом безплідної теоретичної спекуляції, але й основою надмірно активної руйнівної практики, котра в творах сюрреалізму, абстракціонізму й інших течій модернізму та постмодернізму веде до глибоких викривлень суті та призначення мистецтва.

Мега роботи. Визначити шляхи формування у молодих фахівців свідомого і розважливого ставлення до різних супернових течій і теорій у мистецькій справі.

Привчити їх аналізувати події та вчинки навколишнього життя та мистецтва, і робити аргументовані висновки.

Отримані результати. В часи ренесансного підйому мистецтв та наук в Італії не виникало протиріч між двома засобами пізнання та освоєння світу. Наука навіть стверджує, що саме мистецтво було первинним засобом пізнання і вивчення навколишнього середовища, тобто усього суцього. З часом, коли розвиток наук привів до більш суворих експериментальних засобів вивчення світу, упроваджуючи опосередковані методи аналізу, мистецтво залишило за собою право опанування світу і всіх його явищ у більш рухомих та вільних формах, які давала природа.

З часом розрив поміж двома видами діяльності збільшувався саме завдяки подальшому посиленню опосередкованості наукових методів. Згодом прийшов час, коли почали говорити про “фізиків” та “ліриків”, вбачаючи в цьому величезну несхожість і навіть протилежність засобів сприйняття світу. Відомий фізіолог І. П. Павлов запропонував розрізняти людські характери, тобто своєрідну схильність людських натур до переважно наукової або художньої діяльності. Подальший розвиток наук і мистецтв творився різними шляхами, доки відомому художнику і педагогу Д. М. Кардовському не прийшло на думку, що готувати художника – педагога і художника – практика це не одне і теж. Ясна річ, що опановувати грамоту образотворчого мистецтва необхідно в обох випадках.

Але для педагогічної діяльності крім особистої майстерності потрібні глибокі знання теорії мистецтва, філософії, педагогіки, психології, логіки, етики, основ артистичної майстерності і т. і. Якщо казати коротко – художник – педагог має бути в значній мірі науковцем, тому що одним з головних засобів навчання художній справі є уміння переконувати. А переконувати можна тільки маючи науково обгрунтовані аргументи і факти.

Якщо взяти до уваги психологічну настанову нашого суспільства, згідно якої вважається, що художня справа будується суто на почуттях і таланті, і що усяка наука “сушить” і згублює творчість, то можна собі уявити, які перепони потрібно подолати вчителю, щоб довести “дворовому генію” помилковість його поглядів і його неправоту. Тим більше, що в методиці образотворчого мистецтва є ціла низка вчених, апологетів “невтручання” у навчальний процес художнього виховання. Загальною ж бідою на шляху підготовки фахівця є хибна думка, що навчати художній справі дуже просто – достатньо мати талант і ніяких проблем. І зовсім дивним виглядає твердження деякої частини педагогів, що вчителю-художнику не обов’язково мати фундаментальну підготовку з художнього фаху. Досить, мовляв, початкової художньої підготовки, яку необхідно підкріпити фундаментальною загальнопедагогічною освітою. Розповсюджена думка, що школі потрібен вчитель, а не художник. Подібні нісенітниця спростовуються самим життям. Адже навчання в сучасному світі будується за

предметним принципом. Тому вчитель має бути в першу чергу фахівцем, тобто предметником – фізиком, біологом і т. і. До того ж уся історія людства надає незчисленні приклади навчання будь-якій справі, в тому числі і художній.

Навчання живопису в XIX столітті доповнилось вченням про фізіологію людського зору. Тому грамотним вважається таке зображення, в якому враховано особливості людського зору.

Усі особливості образотворчої грамоти стосуються так званої формальної сторони цієї самої грамоти, а саме – загальноповідомих засобів мистецтва. Мистецькі засоби існують не заради самих себе. Вони є будівничо-конструктивним матеріалом для створення художнього твору. А твір передбачає тему, ідею, смисл, соціальну та світоглядну позицію художника. До речі, щоб сприймати мистецтво, необхідна підготовка, схожа з підготовкою митця. Художній твір треба вміти “читати” як текст. Уміння “читати” набувається спеціальною підготовкою і це буде першою сходинкою на шляху сприйняття мистецького твору. З цього виходить, що ділити людей на художників і не художників наче б то не можна. “Художність” – це загальноосвітня справа, яка передбачає сприйняття світу, розвинену фантазію, уміння мислити нестандартно, здатність відшукувати нові рішення, вчить ініціативи, формує навички розумно використовувати інтелектуальні ресурси людського організму.

Штучний розподіл діяльності на науково – інтелектуальну і художньо-чуттєву є не дуже вдалим винаходом систематиків. Сам факт існування відомих художніх творів свідчить про величезну долю історичних, філософських, природничих, соціальних, психологічних та багатьох інших наукових знань, які вкладені авторами в зміст їх творів. Інша справа, що серед людей є такі, котрих природа обдарувала особливою здатністю винаходити виразну форму – мову, яка дозволяє їм спілкуватись з людьми мовою мистецтв. Маючи яскраву, легко збуджувану уяву, вони втілюють у загальнодоступні форми і віддають у загальне використання ті образи, котрі ними створені під впливом особистих переживань; а люди, уява котрих працює мляво і темняно, користуються готовими образами для пояснення самим собі і інших своїх переживань, схожих з переживаннями художників.

Завдяки необхідності спілкування між людьми був знайдений такий засіб як мистецтво. Однак скористатися образами, створеними іншою людиною, ми зможемо тільки у тому разі, якщо вони відповідають образам, котрі складаються в нас самих. Оскільки ж ці останні цілковито індивідуальні і в кожного “свої”, то не кожен може сприйняти усякий художній твір. Тому у кожної людини є свої улюблені поети, музиканти, актори, живописці і т. і.

Є і “чужі”, “незрозумілі” – оскільки призначаючи “улюбленою” ту чи іншу книгу, картину тощо, ми тим самим признаємо її найбільш повним виразом своїх особистих переживань. До того ж відомо, що твори мистецтва ми тлумачимо по-своєму, тобто пристосовуємо їх кожний до своїх особистих потреб. Тому тільки і можливо, що один і той же твір мистецтва може бути “улюбленим” для багатьох людей, між тим як нема двох людей, духовне життя котрих було б у всіх подробицях тотожним.

Далі треба відзначати, що між художниками і нехудожниками нема особливої різниці. В зв'язку з цим у Г. Х. Андерсена сказано: “Безглуздо припускати, що поети – якась особлива порода людей ... Уся різниця в тім, що у поетів більш щаслива духовна пам'ять, що дозволяє їм міцно зберігати у своїй душі ідеї і почуття, до тієї пори, доки вони ясно і точно не вилюються в словах і образах (казка “Калощі щастя”, 5-й розділ).

З цього виходить, що переживання і почуття художника “мають багато говорити уму і серцю інших, не художників. Ми маємо, таким чином, повне право розглядати художні твори, як вираз душевного життя зовсім не одного їх автора, але і усіх тих, у котрих вони користуються успіхом”.

Безсумнівно, що художник не може жити без спілкування, не може засновувати своє мислення тільки на безпосередньому досвіді. Він мусить володіти необхідними знаннями про закономірні зв'язки предметів і явищ реального світу. Тут необхідно відзначити існування розповсюдженої думки про те, художник виражає лише чуттєві риси об'єктів реального світу, що смисловий зміст його образів “конструюється” або примислюється глядачем на основі чисто логічних міркувань та висновків. Це непорозуміння. Художник завжди вивчає об'єкт, модель. Причому, знання чуттєвого характеру неодмінно

змикаються зі знаннями смисловими, словесно-формульними. Автор обов'язково має знати не тільки зовнішні форми (обличчя), але також і образ думок, заняття, розвиток і інші якості даної людини як особистості: "...одного натхнення мало: тільки шляхом вивчення художник... набуває матеріал і зміст своїх замислів".

На основі величезного об'єктивного досвіду у художника формується здатність оволодівати умінням неусвідомленого використання здобутого досвіду у творчій практиці. Завдяки йому художник, не підозрюючи того, здатен виявляти в зображуваних персонажах риси характерів, про які він сам не підозрював (наприклад, портрет О. Суворіна роботи І. М. Крамського). Так, портрет відомого журналіста, критика і видавця свого часу О. Суворіна дуже сподобався і самому портретованому і членам його сім'ї. Але коли портрет з'явився на художній виставці, уся демократична критика одностайно визнала, Крамському вдалося в портреті викрити реакційно – антидемократичну суть апологета монархії і душителя демократичної думки в Росії. Піднявся скандал. Сім'я Суворіна пред'явила художнику звинувачення, і Крамському довелося виправдовуватися, доводячи, що він не мав на думці соціально-політичні характеристики. Цей факт являє собою красномовну ілюстрацію до означеної вище тези про використання творцем неусвідомленого досвіду.

Стосовно сприйняття художнього твору треба відзначити, що воно залежить від багатьох факторів: від волі митця, від умов сприйняття, від рівня підготовки глядача і т. і. Художній твір завжди будується на основі специфічної логіки, яка дозволяє передавати визначений, а не випадковий зміст. Це головна відзнака будь – якого художнього твору. Перш ніж почати художню роботу, автор мусить мати ясно визначену тему. Тема – це те коло життєвих питань, інтересів і справ, які так чи інакше турбують художника-громадянина. Якщо тема визначена, необхідно винайти сюжет, за допомогою якого зазначена тема могла б бути розкрита. На цьому етапі важливо, щоб художник мав конкретну світоглядну й ідеологічну позицію.

Тільки за цієї умови автор спроможний відшукати такий сюжет, який міг би розкрити його замисел. Наступна задача – відшукати конкретні типи – характери і знайти засоби їх взаємодії.

Далі виступає питання форми. Невірно вважати, що художник лише “відчуває” логіку форм: він не тільки бачить логічну форму, але і “знає” закони відповідної логіки; не тільки “має” форми, але і “обмірковує” їх будову та взаємозв'язки. Що ж стосується внутрішнього змісту цих форм, то його художник пізнає перших за все шляхом суб'єктивного досвіду переживання дійсності.

Проте, щоб виражати не тільки вузько – індивідуальне ставлення, а більш широкі судження, художник мусить володіти логікою понять (а не тільки логікою форм). Це означає, що творчий процес включає в себе все те, що в сукупності утворює зміст колективного, узагальненого досвіду. Під час творчого процесу зазначений досвід видобувається художником з його пам'яті (іноді без участі його “розумової свідомості”). Це свідчить про те, що попередній досвід виступає як своєрідна відчужена від розуму художника інформація, яка виявляється суто автоматизованим засобом.

У підсумку, як говорив Гете, “... перо художника переростає його самого”. Як це відбувається? Є сенс привести корисну думку А. А. Потебні: “Мистецтво – мова художника, і як засобом слова неможливо передати іншому свою думку, можна тільки збудити в ньому його особисту, так не можна її переказати і в творі мистецтва; тому воно (коли воно завершене) розвивається вже не в художнику, а в розуміючих. “... Сутність, сила такого твору не в тім, що мав на увазі під ним автор, а в тім, як воно діє на читача або глядача, отже у невичерпному *можливому* його змісті...”. “Заслуга художника не у тому змісті, котре думалось йому під час творення, а у відомій гнучкості образу, завдяки внутрішній формі здатного збуджувати найрізноманітніший зміст”.

Література

1. Андерсен Г. Х. Галоши щастя (Сказка).
2. Бунге М. Интуиция и наука. – М., 1967.
3. Выготский Л. С. Психология искусства. – М., 1965.
4. Гегель. Сочинения. – М.-Л., 1938.
5. Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т. – М., 1963.
6. Овсянников М. Ф. Эстетика. – М., 1966.
7. Потебня А. Мысль и речь. – Харьков, 1892.
8. Содружество наук и тайны творчества. – М., 1968.