

Александра КРАЕВА, Елена КУДРЯШОВА,
Александр НИКИШКИН, Людмила САВИНОВА

ИДЕОЛОГИЯ СМЕНЫ ТРАДИЦИИ И НОВАЦИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

В статье анализируются особенности смены канонических и революционных периодов в искусстве. Проводится эпистемологический анализ соотношения традиции и новаций в художественной культуре. Исследуется влияние идеологии на искусство.

This article analyzes the features of change of canonical and revolutionary periods in art. The epistemological analysis of correlation of traditions and innovations in art culture is carried out. Impact of ideology on art is considered.

Ключевые слова:

новация, традиция, художественная культура, идеология; innovation, tradition, culture, ideology.

Явления новаций и инновационности почти не получили адекватного осмысления в области эпистемологии искусства. Вопрос о «новом» и «оригинальном» относится к ключевым вопросам художественного творчества, и в области философии искусства он традиционно рассматривался в связи с проблемой новаторства. Она особенно актуализировалась во второй половине XX в. и была тесно взаимосвязана с осмыслением и углублением содержания понятий «традиция», «преемственность» и «креативность». В данной статье мы попытаемся развести перечисленные понятия и раскрыть характер их соотношения друг с другом.

Новаторство — это эвристическая находка и одновременно — креативная деятельность, ставящая своей целью создание нового через развитие старого¹. Понятия «творчество» и «инновация» неотделимы друг от друга, поскольку дефиниции обоих включают признак новизны. При этом творчество — это деятельность, в результате которой появляется нечто новое, ранее неизвестное, она характеризуется абсолютной степенью новизны, а инновация — часто относительной. Креативность, в свою очередь, является неотъемлемой характеристикой инновационной деятельности в любой сфере, она является содержательным компонентом новации и инновации, предполагающих элемент креативности как признак, характеризующий новое качество.

В искусствоведческой литературе взаимоотношения современности и прошлого культуры определяется при помощи двух равноправных терминов — «традиция» и «преемственность». Однако, разводя эти два понятия, А.А. Каменский справедливо отмечает, что преемственность имеет своим предметом только системы и методы передачи историко-культурного опыта и не затрагивает содержательную сторону анализируемых явлений. Понятие традиции является более широким и, наряду с формами и характером динамики культуры, включает в себя конкретное содержание ее проявлений, что в совокупности составляет системное единство стилей, направлений, школ в искусстве. Кроме того, для традиции первостепенную роль играет оценочный момент, малосущественный для преемственности².

Во взаимодействии традиции и инновационности в искусстве переломных эпох закономерной является преимущественная

КРАЕВА

Александра
Геннадьевна —
к. филос. н., доцент
кафедры философии
УлГУ
kraevalex@list.ru

КУДРЯШОВА

Елена
Викторовна —
к. филос. н., старший
преподаватель
кафедры философии
УлГУ
helezzya@gmail.com

НИКИШКИН

Александр
Владимирович —
аспирант кафедры
философии УлГУ
philos@sv.ulsu.ru

САВИНОВА

Людмила
Геннадьевна —
аспирант кафедры
философии УлГУ
milianto@mail.ru

¹ Словарь русского языка. В 4 т. — М.: Русский язык, 1999, т. 2, с. 504.

² Каменский А.А. Критерии и суждения в искусствознании. — М., 1986, с. 219.

ориентация на нарушение канона, экспериментирование, поэтому правомерно говорить о существовании трех основных плоскостей, различным образом ориентированных по отношению к канону. Первая характеризуется полным неприятием хаотических экспериментов, полным отрицанием ценности любой новации, вторая — культом новации с «вынужденной» опорой на возрождаемые композиционные модели, третья — более или менее согласованное сосуществование старых и новых систем. Таким образом, с одной стороны, мы имеем линию эволюции художественного познания, определяемую некоей внутренней логикой развития его потенций, с другой — это развитие реализуется в связи с особенностями культурно-мировоззренческого контекста, в который включена эволюция художественного познания.

В первом случае данная оппозиция приводит к признанию истинным лишь прошлого культуры, полному отрицанию ценности новаций, будущее искусства мыслится его представителями только через отрицание настоящего вплоть до констатации упадка, заката искусства. В этой связи весьма показательны высказывания Джованни Артузи — одного из ведущих итальянских теоретиков эпохи перехода от Ренессанса к барокко, прославившегося консервативной критикой музыкального авангарда своего времени. В своем трактате «О несовершенстве современной музыки» он пишет: «...это какой-то сумбур чувств, которого преднамеренно добиваются искатели нового, денно и нощно пишущие для инструментов в поисках новых эффектов... Они не понимают, что инструменты ведут их по ложному пути и что одно дело бродить ощупью, вслепую и совсем другое — действовать разумно, опираясь на законы здравого смысла»¹. Подобные оценки нового даются в поэзии, литературе и живописи барокко. Например, Луиса де Гонгору — известного испанского поэта эпохи барокко — Лопе де Вега обвинял в неестественности, напыщенности, нагромождении бессмысленных трудностей и, наконец, в измене хорошему вкусу.

Во втором случае оппозиция «старого» и «нового» в искусстве переломных эпох

разрешается в прямо противоположном направлении. Современная художественная культура, существующая в условиях смены общенаучных картин мира и отражающая сложнейшие процессы, происходящие во всех сферах деятельности человека, явилась поистине революционным этапом в развитии искусства. Инновационность художественной культуры XX в. во многом обусловлена демонстративным отказом от канонической системы мышления в культуре, благодаря чему художники получили исключительное право на эксперимент. Многие течения искусства XX в. провозглашают эксперимент особым родом деятельности, обладающим ценностью независимо от даровитости самих экспериментаторов и художественных достоинств их работ. Повышенное внимание к формально-логическому компоненту творчества обусловлено господством в современном искусстве таких художественных принципов и приемов, как инверсия — принцип переворачивания, «перелицовывания», иронии, утверждающая плюралистичность мира и человека, знаковый характер, отказ от мимесиса и образительного начала, разрушение знаковой системы как обозначение торжества хаоса в реальности, поверхностного характера, отсутствия психологической и символической глубины. Поэтому метод самодовлеющего выявления концептуальных моделей художественного мышления часто приводит к прямолинейной изобразительности.

В музыкальном искусстве примером тому могут служить такие авангардистские направления второй половины XX в., как алеаторика и сонористика, в которых ярко выразилось стремление к расширению диапазона применимых в музыке звучаний: «сейчас, однако, появилась тенденция исследовать способность искусства не выражать, а просто быть. Например, быть пятнами краски или чистыми звуками, лишенными всякого символического значения»². Начиная со второй половины XX в. «происходит распад замкнутого музыкального произведения, поскольку интерес концентрируется на музыкальном мгновении, метод его фиксации становится гораздо

¹ Цит. по: Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. — М., 1990, с. 22.

² Хофштадтер Д.Р. Гедель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. — Самара, 2000, с. 657.

существеннее общего результата и восприятие формы уходит на второй план, а вместе с формой исчезает необходимость длительного, процессуального вчувствования, созерцания и, конечно, нивелируется роль нотного текста»¹. Превалируют электронная и «конкретная» музыка, связанная с записью различных «звуков действительности» и многообразным их видоизменением вплоть до полной их неузнаваемости, а также новые приемы игры на традиционных инструментах и новые способы вокального звукоизвлечения – выкрики, шепот, звукоподражание, использование фортепиано в качестве шипкового инструмента, а струнных – в качестве ударных. Ярким примером этого искусства может служить пьеса для нескольких радио «Воображаемый пейзаж # 4» Дж. Кейджа или пьеса «Горящий рояль» А. Локвуд, в которой имитируется звук лояющихся струн рояля, для чего они натягиваются как можно туше. Поэтому одним из самых заметных трендов развития музыки в XX в. признано расширение палитры выразительных средств и инструментария музыки. Наиболее очевидная часть этого тренда – появление новых инструментов и тембров. Таким образом, классическое понимание художественного искусства с присущей ему способностью воплощать «великие идеи» и сложную диалектику бытия подменяется в искусстве XX в. конструированием артефактов методом аппликации: центральными становятся проблемы симулякра, интертекстуальности, контекста, образительности.

Если понимать искусство лишь как серию экспериментов и видеть смысл деятельности художника в том, чтобы создавать новое любой ценой, то внутренний смысл искусства в целом и художественного произведения в частности в этом случае утрачивается. Сообразно тому, как новации в области техники мгновенно устаревают, новации в искусстве также быстро исчерпывают себя, не допуская по своей сути не только развития, но даже повторения. Причиной этого является антитрадиционность экспериментального искусства. Столь же бесплоден и нарочи-

тый академизм, приводящий к омертвлению традиции.

Традиция всегда выступает как посредник между современностью и вечностью, и поэтому она неотделима не только от прошлого, но и от будущего. Соответственно, новации возможны только на путях следования традициям, т.к. реализация традиции в новой ситуации требует новаторства. Поэтому воспроизводство традиции в новых временных условиях в искусстве можно обозначить как особый вид инновации, который подразумевает традиционные процессы, облаченные в новую форму, и определяет в нашей работе третью форму соотношения «старого» и «нового» в искусстве переломных эпох. Думается, именно оно являет собой наиболее «нормальную» ситуацию в искусстве и в XX в. сформировало убеждения охранителей и преобразователей традиции, в которой новационность можно трактовать как повседневный процесс накопления художественного опыта и его концептуальной рефлексии в рамках существующих традиций. Оно не ведет к фундаментальным, мировоззренческим изменениям всей художественной эпистемы, но значимо в рамках ее художественно-теоретической системы.

Весьма показателен в этом отношении неоклассицизм, нашедший подпитку в разнообразных достижениях культуры прошлого. Для наиболее яркого его представителя в области музыкального искусства, выдающегося композитора XX в. И. Стравинского прошлое не менее актуально, чем современность, а К. Дезуальдо (1566–1613), К. Монтеверди (1567–1643), Дж. Перголези (1710–1736) или П.И. Чайковский (1795–1880) – его «современники» и единомышленники. В своих произведениях И. Стравинскому удалось воссоздать духовную преемственность, общность и единство, утраченные, казалось бы, навсегда – он обращается к разным стилевым моделям, преобразуя их, пользуясь многообразным арсеналом выразительных средств современной ему эпохи. При этом музыкальный язык традиционного, классического искусства в его творчестве вновь обретает былую ясность и становится общепонятным: «ребусная поэтика» авангарда становится чуждой, излишней. Не традиция в чистом виде, а мозаика ее отражений, их система, корректирующая и одновременно услож-

¹ Олейник М.А. Современное художественное произведение в контексте нового понимания музыкального времени // Вопросы философии, 2006, № 7, с. 60.

няющая избранный и преобразуемый объект, определяют его творчество.

Убежденность в недостаточности одних структурных поисков, стремление к воплощению значительных идей – тенденция в творчестве отечественных и западных мастеров музыкальной культуры, противопоставивших свое творчество сериализму с его идеалами формально-логической архитектоники структурности. Таковыми являются произведения Э. Денисова, А. Шнитке, Г. Свиридова, Б. Чайковского, А. Эшпая, С. Губайдуллиной и др.

К настоящему времени проблема эксперимента в композиторском творчестве практически исчерпана, писать экспериментально становится все более и более старомодным. В музыкознании как наиболее прогрессивном разделе искусствознания заметна перестройка от проблем синтаксиса к проблемам семантики. Эпистемическим сообществом в музыкознании все чаще осознается необходимость вывода основополагающей проблематики на междисциплинарный и общепhilософский уровень.

Подводя итог вышесказанному, следует отметить, что в искусстве лишь условно

можно разделять традиционную и новаторскую фазы развития. Традиция в искусстве не противоположна развитию, рациональности и рефлексии. Художественную культуру в целом правомерно характеризовать как традиционную и каноническую систему, движимую «изнутри» новационностью, творческим, креативным началом, обеспечивающим ее процессуальность, эволюцию.

Исследование механизма взаимодействия традиции и новации в искусстве, особенностей принятия новаций носителями когнитивной традиции в исследуемой области вносит вклад в эпистемологическое осмысление процессов, фундирующих художественную культуру, в теоретическое разрешение методологической дилеммы интернализма – экстернализма, позволяя глубже понять их как моменты развития искусства и особенности его исторической реконструкции.

Исследование выполнено в рамках Федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг.