

РОСЖЕЛДОР

**Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Ростовский государственный университет путей сообщения»
(РГУПС)**

С.М. Петкова

ЭСТЕТИКА

Курс лекций

Ростов-на-Дону
2008

ББК 87.8 + 06

Петкова, С. М.

Эстетика: курс лекций / С.М. Петкова ; Рост. гос. ун-т путей сообщения. – Ростов н/Д, 2008. – 163 с. – Библиогр. : 62 назв.

В книге содержится теоретический материал, относящийся к истории эстетической мысли. При этом внимание уделено не только эстетическим теориям Запада, но и эстетическим теориям великих культур Востока – мира ислама, Индии, Китая и Японии. Рассмотрена эволюция древнерусской эстетической мысли. Затрагиваются проблемы метаморфозы в системе мира искусств и трансформация базовых эстетических категорий в культуре начала XXI вв.

Курс лекций предназначен для студентов высших учебных заведений и всех интересующихся проблемами эстетического знания.

Рецензенты:

Зав. кафедрой графического дизайна НОУ ВПО ЮРГИ,
кан. архитектуры, доц. Бучка А.М.
канд. философ. наук, доц. Е.В. Андреева (РГУПС)

© Ростовский государственный университет
путей сообщения, 2008

ОГЛАВЛЕНИЕ

Место этики в системе гуманитарного знания.....	4
1 Генезис художественного освоения действительности.....	8
1.1 Искусство как технэ и арс.....	8
1.2 Становление системы «мира искусств».....	12
1.3 Классификация искусств.....	17
1.4 Изменения в системе мира искусств в XX веке.....	23
2 Система эстетических категорий.....	36
2.1 Прекрасное и возвышенное.....	36
2.2 Сущность трагического и его основные формы.....	40
2.3 Комическое и его модификации.....	47
3 История эстетических учений. Эстетика античности.....	55
3.1 Космологическая эстетика.....	55
3.2 Антропологическая эстетика.....	58
3.3 Эстетические учения Платона и Аристотеля.....	59
3.4 Позднеантичная эстетика.....	63
4 Основы средневековой эстетики.....	65
4.1 Западноевропейская средневековая эстетика.....	66
4.2 Эстетика Византии.....	75
4.3 Основы древнерусской эстетики.....	79
5 Художественные идеалы и практика эпохи Возрождения.....	85
5.1 Изменения в положении творца в эпоху Возрождения.....	85
5.2 «Подражание» и «идея» в теории искусств в эпоху Возрождения.....	87
6 Эстетические учения Нового времени.....	90
6.1 Эстетика барокко.....	90
6.2 Эстетика классицизма.....	94
6.3 Эстетические теории эпохи Просвещения.....	97
7 Эстетика в системе немецкой классической философии.....	101
7.1 Эстетика в системе философии И. Канта.....	101
7.2 Г.В.Фр. Гегель – последний значительный представитель классической философской эстетики.....	103
8 Эстетика романтизма.....	104
8.1 Йенский романтизм.....	104
8.2 Гейдельбергский романтизм.....	105
9 Неклассическая эстетика XIX века.....	107
9.1 Эстетические воззрения А. Шопенгауэра и С. Кьеркегора.....	107
9.2 Фридрих Ницше (1844 – 1900): теория аполлоновского и дионисийского искусства.....	108
10 Кризис классической эстетики.....	110
10.1 Основные этапы развития искусства в XX веке.....	110
11 Эстетические теории в отечественной культуре XX века.....	122
11.1 Эстетические теории творцов Серебряного века.....	122
11.2 Художественная практика и эстетика русского авангарда.....	123
12 Эстетические теории XX века.....	127
12.1 Эстетическая теория Бенедетто Кроче.....	127
12.2 Психоаналитическая эстетика.....	129

13 Эстетика постмодернизма.....	130
Библиографический список.....	136

Место эстетики в системе гуманитарного знания

В истории эстетики ее задачи и предмет менялись. Вначале эстетика была частью философии и космогонии и служила для негреческих философов как аспект их натурфилософии. При этом, как писал А.Ф. Лосев, ни один античный философ, даже в тех случаях, когда он строил эстетическую философию, не употреблял термин «эстетика». Термин этот употребили только современные историки эстетики, анализируя античные материалы, в той или иной мере совпадающие с тем, что стали называть эстетикой в середине XVIII века.

С Сократа начался путь отпочкования эстетики от философии, поскольку в сократовской и постсократовской философии в сферу рассмотрения эстетики входят человек и искусство. Для Аристотеля суть эстетики состояла в исследовании проблем поэтики и искусства. В средневековой культуре эстетика рассматривалась как аспект богословия. Поскольку мир сотворен Богом, то все его свойства, включая красоту, следовало искать в замысле Творца. В эпоху Возрождения одной из главных проблем эстетики становится рассмотрение соотношения природы и художественной деятельности. Должен ли художник слепо копировать природу или превзойти ее, а может, суть искусства в выражении внутренней идеи? В классицизме XVII века главной задачей эстетики считается установление канонов художественного творчества. Впервые в обиход понятие «эстетика» ввел немецкий философ А. Баумгартен, который считал предметом эстетики чувственное познание мира, присущее искусству. Для Канта предмет эстетики – прекрасное и возвышенное, эстетика выступает у великого немецкого философа как критика эстетической способности суждения. Кант считал эстетику элементом универсального проекта совершенствования человека и общества. У Гегеля эстетика сужает свой предмет до «обширного царства прекрасного», то есть до искусства, но не всякого, а лишь изящного. Современная эстетика обобщает мировой художественный опыт, ее предметом становится весь мир в его эстетическом богатстве, рассматриваемый с точки зрения общечеловеческой значимости.

На взаимоотношение эстетики и искусства в истории культуры сформировались две точки зрения – нормативность и эмпиризм. Примером нормативности является позиция теоретика классицизма *Н. Буало*, который трактовал эстетику как науку, предписывающую художнику строгую систему правил. В XIX веке эмпиризм проявил себя в определении задач эстетики, сформулированных *И. Тэнном*: эстетика должна лишь регистрировать факты искусства. Для современной эстетики и абсолютизация нормативности, и эмпиризм одинаково неприемлемы.

Длительное время задачей эстетики представлялось изучение общеобязательных предпосылок культуры, которые устанавливались либо на метафизической, либо на антропологической основе. Речь шла о поиске неких вечных, присущих миру либо человеку качеств, которые могут быть положены в основу того, что является совершенно прекрасным. Однако поскольку развитие экспериментальной эстетики привело к осознанию изменчивости эстетических норм, своей задачей эстетика стала считать исследование причин их изменчивости. В Новое время жизнь вне искусства весьма заметно

эстетизировалась, включив культуру городской среды, производства, жилья, торговой рекламы. Эстетическое вне искусства и эстетическое в искусстве в настоящее время существуют в тесном взаимном контакте, бесчисленное множество раз пересекаются. Поскольку эстетическая сфера захватывает широкую сферу жизненных явлений, современная эстетика считает своей задачей исследование всех разнообразнейших проявлений и модификаций эстетического в его изменчивом отношении к практическому и теоретическому отношениям к действительности. Для современной эстетики характерно огромное расширение сферы интересов и включение в круг эстетических исследований моды, физического воспитания, форм общественного поведения, промышленного и ремесленного производства, науки, философии, религии. Современная эстетика сосредоточивает все свое внимание на художественном произведении как вещи, которая предназначена вызывать эстетическое отношение к миру, а не на том, что окружает произведение. Эстетика стремится стать сравнительной теорией искусства, исследовать разнородные явления и выявлять законы художественного творчества, шире – законы человеческого творчества вообще. Изменение проблемного поля эстетики во многом определено тем, что современное искусство при выборе тематики не исключает ни одной области действительности и, начиная с кубизма и родственных ему направлений в других видах искусства, не ставит никаких ограничений в выборе материала и техники.

Границы эстетической сферы изменчивы. Не существует резкой грани между эстетической и неэстетической областями. Поэтому современная эстетика подчеркивает безграничность эстетической области, поскольку эстетическими фактами могут стать и такие вещи, которым мы, придерживаясь традиционного понимания, никогда не предписали бы эстетического воздействия. Современная эстетика находится на грани множества областей, имеет отношение к разным сферам практической жизни, к искусству и художественному творчеству, к конкретным наукам об отдельных видах искусства.

Проблемное поле эстетики как науки – эстетическое освоение мира, а ее ключевая проблема – эстетическое. Эстетическое само по себе не является реальным свойством вещей и не имеет прямой связи с какими-либо их свойствами, а выражает особое отношение человека к миру. Таким образом, эстетическое есть одно из многих отношений человека к окружающей его действительности. Способы самовыражения субъекта по отношению к внешнему миру называются функциями, которые делятся на непосредственные и знаковые. Непосредственные функции включают практические и теоретические. Суть теоретической функции состоит в том, что человек подходит к действительности с тем, чтобы установить закономерности и взаимосвязи, при этом действительность, являющаяся материалом познания, предстает лишь с той стороны, которую он хочет познать. В теоретической функции субъект выступает на первый план. Суть практической функции состоит в том, чтобы каким-то образом изменить действительность. В практических функциях на первом плане объект, на преобразование которого направлен субъект. Для теоретической функции, так же как для практической, непосредственным объектом является сама познаваемая действительность, а знак выступает как ее орудие. В знаковых функциях главным объектом становится знак. Знаковые функции подразделяются

на символическую и эстетическую. К символическим функциям относится магически-религиозная, для которой характерно то, что внимание обращено не на сам знак, а на то, что он замещает – на таинственную силу или божество. Особенность эстетической функции состоит в том, что внимание сосредоточивается на самой действительности, которая становится знаком. В отличие от символических знаков, эстетический знак не воздействует на какое-либо явление действительности, а отражает в себе действительность как целое. Эстетический знак указывает на все явления действительности, которые человек пережил или еще может пережить, на весь универсум вещей и действий. Для эстетической функции действительность опосредована. Непосредственным объектом для нее является эстетический знак, который проецирует отношение субъекта в действительность, не утрачивая при этом своей самостоятельности. Эстетический знак – знак-объект, но, в отличие от символического знака он не влияет на действительность, а проецируется в нее. Носителем эстетической функции может быть не только искусство: любое явление, любое действие, любой продукт человеческой деятельности может стать для отдельного человека и для всего общества эстетическим знаком. Эстетическая функция вступает во взаимодействие с функцией коммуникативной, при этом суть сообщения меняется. Так, в музыке и литературе музыкальное высказывание ничего не сообщает, оно может интенсивно вступать в многообразное предметное отношение с обширными областями жизненного опыта воспринимающего, а тем самым и с ценностями, имеющими для него значение. Сообщение, содержащееся в архитектурном произведении, тесно связано с практической функцией, которую это творение осуществляет. Здание означает то, для чего оно предназначено, т.е. те действия и отправления, которые должны совершаться на ограниченном и оформленном стенами пространстве. Формальные элементы произведения живописи (цвет, линия, форма) сами по себе заключают в себе потенциальную смысловую энергию, которая, излучаясь из произведения как целого, создает определенное отношение к миру действительности.

Эстетическая функция занимает важное место в жизни отдельных людей и общества, она оказывается необходимым элементом нашего жилья, одежды, поведения в обществе и т. д. Эстетическая функция является доминирующей в искусстве, занимая вне искусства второстепенное положение. Но и в искусстве автор или публика могут подчинить эстетическую функцию иной функции, например идеологической или этической. В такой форме культуры, как фольклорная культура, эстетическая функция почти неразличима, она неотделима от ритуализированной хозяйственной, бытовой деятельности.

Эстетическая функция может стать фактором общественной дифференциации: определенная вещь, а иногда и акт, в одной общественной среде обладает эстетической функцией, а в другой нет, в одной общественной среде эстетическая функция вещи проявляется в меньшей степени, чем в иной. Основопологающее свойство эстетической функции составляет способность изолировать предмет, затронутый эстетической функцией. Такова эстетическая функция любого церемониала (включая церемониал религиозных культов), эстетическая окраска празднеств. Другое существенное свойство эстетической функции – приносимое ею наслаждение. Еще одно свойство эстетической

функции обусловлено ее связью с формой вещи или акта. Для искусств, связанных с протяженностью во времени, – это ритм, обусловленный равномерностью кровообращения и дыхания, для пространственных видов искусства – вертикаль, горизонталь, прямой угол, симметрия, которые целиком могут быть обоснованы конституцией человеческого тела. Для живописи – существование взаимодополняющих пар цветов, для ваяния – закон постоянства центра тяжести. Высокое искусство является источником эстетических норм и их обновления, другие формы искусства (бульварное, салонное, народное) воспринимают уже созданную норму. Эстетическая функция сохраняет творения человеческих рук и институты, лишившиеся своей первоначальной практической функции, для будущих времен, когда представится возможность употребить их снова, в другой практической функции.

Сфера эстетической функции шире, чем область эстетической ценности, ибо в тех случаях, когда эстетическая функция является сопутствующей, вопрос об эстетической ценности второстепенен. Искусство является привилегированной областью эстетических явлений, поскольку в нем эстетическая ценность выступает как единственная и необходимая. Если вне искусства ценность подчинена норме, то в искусстве следование норме не представляет необходимого условия для наличия эстетической ценности. Следование норме вызывает эстетическое наслаждение, но эстетическая ценность может, вызывая наслаждение, вместе с тем в значительной мере вызывать и неудовольствие, оставаясь при этом неразделимо целым. Эстетическая ценность изменчива на всех своих ступенях, «вечные» ценности сменяют друг друга лишь менее заметно, чем ценности, стоящие на более низких ступенях эстетической иерархии. Искусство «на потребу дня» является постоянной противоположностью «долговечного» искусства. И вне зависимости от изменений во времени и пространстве эстетическая ценность выглядит как многогранный и сложный процесс, проявляющийся в противоречивых отзывах критиков о вновь созданных произведениях, в непостоянстве пристрастий книжного и художественного рынка.

Общество создает институты и органы, с помощью которых оказывает воздействие на эстетическую ценность, регулируя оценку художественных произведений. Таковы критика, профессиональная специализация, художественное образование, рынок художественных произведений со всеми средствами пропаганды и рекламы, анкеты, художественные выставки, музеи, общественные библиотеки, конкурсы, премии, академии, цензура.

1 Генезис художественного освоения действительности

1.1 Искусство как технэ и арс

Искусство представляет область человеческой деятельности и ее продуктов, в которой эстетическая функция является преобладающей.

Искусство представляет собой сложный феномен, специфический вид человеческой деятельности, а также процесс функционирования художественных произведений в качестве посредников человеческого взаимодействия и общения в социуме. Специфика искусства состоит в его неутилитарном или надутилитарном характере. В художественной деятельности реализуется высшая степень человеческой свободы, открывающая простор для творчества, для создания вымышленных объектов, образов, представлений, композиций, которые воплощают все богатство отношений человека к миру и к самому себе, богатство сложных, трудновыразимых нюансов. Искусство является показателем развития человеческой субъективности и через наслаждение творческой свободой служит совершенствованию духовного мира человека.

Творческая деятельность подчинена игровому принципу, она вовлекает в свой процесс человека полностью, давая творцу эмоциональное удовлетворение от самого процесса творчества. В искусстве занимает приоритетное значение игровое начало, а цель игры, как говорил нидерландский культуролог Й. Хейзинга, в ней самой, она захватывает человека полностью, целиком, до самозабвения. Художественная деятельность вовлекает в свое поле все способности и умения человека, но осуществление замысла требует настойчивых усилий. Целью художественного творчества является создание произведения искусства, что предполагает осуществление определенного творческого замысла, преодоление сопротивления материала. Поэтому искусство является трудом. Особенностью искусства является и то, что художественное творчество является синтетическим процессом, к которому подключен огромный пласт индивидуального бессознательного, а также коллективного бессознательного.

Социокультурный подход к искусству имеет три аспекта: гносеологическо-онтологический, ценностный, коммуникативный.

Гносеологический аспект обнаруживает в искусстве познание особого рода. Абстрактное в искусстве не отделено от чувственно-конкретного, единичное от общего, интеллектуальное от эмоционального. Специфика познавательного аспекта в искусстве состоит в том, что он оказывается вплетенным в целостное мироотношение, переживание. Принятый в науке критерий истины в искусстве не применим, поскольку продукт творческой фантазии является сплавом воспринятого и вымышленного, реального и возможного. Мера соотносительности художественной модели отношения человека к миру с объективной реальностью устанавливается здесь опосредованным путем. Гносеологический аспект связан с онтологическим, бытийственным. Искусство укоренено в бытии через субъектов творчества и восприятия всем своим содержанием, его произведения становятся специфической частью реальности.

Аксиологический (ценностный) аспект искусства проявляется в том, что

искусство утверждает определенные ценности и производит оценку всех явлений. В европейской мысли, вплоть до Гегеля, бытие и ценность, онтология и аксиология выступали нерасчлененно. Аксиология как самостоятельная область исследования появилась, когда понятие бытия расчленилось на понятия реальности и ценности как объекты человеческой устремленности и желания. С.С. Аверинцев пишет: «Само слово «аксиология», составленное из греческих корней, но выразившее мысль нового времени, уже грозит исказить суть древнего мировоззрения. В определенном смысле у греков (как и у их средневековых учеников) не было аксиологии. Ее не было совершенно так же, как не было «эстетики» и, притом, по тем же существенным причинам. «Благо» – это не «ценность», «совершенство» – это не «ценность»: здесь то же различие, как между равной себе «вещью» и предстоящим нашему созерцанию «предметом». Лишь техника, наука, философия и общественная практика эпохи капитализма заменили «вещь» – «предметом». «Ценность» стоит под оценивающим взглядом субъекта. «Совершенство» онтологично, «ценность» – скорее гносеологична, ибо соотносена с субъектом»¹.

Специфический характер эстетической нормы заключается в том, что она более склонна к тому, чтобы ее нарушали, чем к тому, чтобы ее соблюдали. Эстетическая норма – это скорее ориентировочная точка, служащая для того, чтобы негативно дать почувствовать меру деформации. Негативное применение, которое при остальных категориях норм функционирует лишь как побочное, нежелательное явление, сопровождающее применение позитивного, для эстетической нормы становится естественным случаем. В искусстве определенного периода, предназначенном для определенной общественной среды, всегда можно различить одновременное воздействие нескольких разных систем эстетических норм, постепенно возникавших в разные, друг за другом следовавшие эпохи. В художественном произведении эстетические нормы существуют неизолированно от других норм. Так, в литературном произведении находят применение языковые нормы. Технические нормы – определенные навыки, окаменевшие остатки длительного развития искусства, которые уже утратили значение живых эстетических норм. Таковы каноны и закономерности жанров. Третий тип норм, действующих в искусстве, – это нормы этические, политические, религиозные, социальные и т.п. Они приобретают значение эстетических норм под влиянием роли, которую играют в структуре художественного произведения. О настоящей норме можно говорить лишь тогда, когда речь идет об общепризнанных целях, по отношению к которым ценность ощущается как нечто, существующее независимо от воли индивида и его субъективных решений, иными словами, – как факт так называемого коллективного сознания. Ценность есть стабилизированная норма, правило, применимое к каждому конкретному случаю, ему подчиняющемуся, норма не только может быть нарушена, но на практике может существовать две или несколько конкурирующих между собой норм, применяемых к одним и тем же конкретным случаям. Система эстетических норм называется вкусом.

Эстетические ценности отличны от этических и религиозных тем, что

¹ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 40 – 41.

ценностный аспект искусства органически связан с эмоциональной сферой жизни человека. Эмоции выражают характерную для искусства форму оценки нерелексивной и проникающей до глубин человеческой души. Эмоции в искусстве сопровождают мотивы, процесс творчества, содержание произведений искусства, их восприятие. Художественные эмоции связаны в искусстве с творческой способностью человека – воображением.

Коммуникативный аспект искусства. В коммуникативном плане искусство является «вторичным языком», способным передавать неутилитарное содержание. Из этого следует дифференциация искусства на ряд самостоятельных видов, соответствующих различным каналам передачи информации, и используемых при этом материально-языковых средств (литература, живопись, музыка, театр и т. д.) В художественной коммуникации используются знаковые средства, что позволяет их изучать с использованием семиотики – науки о знаковых системах. Особенность художественных знаков – в их иерархической организованности. В дифференциации искусства на виды и жанры играет свою роль различие вербальных (словесных) и невербальных способов коммуникации.

Для обозначения специфики искусства используют понятие «художественное». Эстетическое включает отнесенность к чувственной сфере взаимоотношения человека с миром. Эстетическое является надутилитарным. Эстетическая чувственность предполагает наличие онтологической основы (совершенство – несовершенство, целесообразность – нецелесообразность). Эстетические оценки носят эмоциональный характер, выражаясь в непосредственном переживании. Сфера эстетического ценностно поляризована на позитивные и негативные явления. Некоторые эстетические модификации являются сложными переплетениями и тех и других.

Результатом творчества является эмоциональное удовлетворение от самого процесса. Одной из особенностей искусства является то, что процесс творчества не контролируем полностью разумом. К художественному творчеству подключен механизм индивидуального и коллективного бессознательного. Художественное творчество в отличие от научного не столь специализировано и однопланово. К познавательному акту в искусстве подмешан эмоциональный «подтекст». Художественные эмоции, по мнению многих специалистов, связаны с такой творческой способностью человека, как воображение. В коммуникативном плане искусство является «вторичным языком», суть которого Ю.М. Лотман определял как «коммуникативные структуры, надстраивающиеся над естественно-языковым уровнем»². Искусству свойственны полиморфность, его дифференциация на самостоятельные виды, соответствующие различию каналов передачи информации и использованию различных материально-языковых носителей. Факт использования в художественной коммуникации знаковых средств позволяет изучать искусство с использованием семиотики как науки о знаковых системах. При этом следует учитывать, что художественный знак «многоэтажен», то есть иерархически организован и не допускает регулярности, присущей естественным языкам. В классификации искусства имеет большое значение различие вербальных и невербальных способов коммуникации. Современная эстетическая

² Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 16.

мысль создает «диалогические модели» художественной коммуникации, наиболее известная из которых создана М.М. Бахтиным. Бахтинская концепция учитывает творческую процессуальность смыслопорождения, участие в этом процессе двух различающихся личностных сознаний, а в историческом плане – двух диахронных, то есть разновременных состояний культуры³.

Нельзя раз и навсегда установить, что является и что ни в коем случае не является искусством по ряду перечисленных ниже причин.

Во-первых, некоторые виды искусства представляют собой составную часть непрерывного ряда, в который входят также внехудожественные и даже внеэстетические явления. Так, в архитектуре с эстетической функцией конкурируют практические функции, а в литературе – коммуникативные. Драма может служить идеологическим или пропагандистским целям. Танец как искусство тесно связан с физическим воспитанием, имеющим гигиеническую функцию, наряду с этим в танце находят применение религиозная и эротическая функции. В живописи и ваянии существуют природоведческие картины и модели, которые имеют образовательную функцию. На грани искусства и внеэстетической сферы находится живописная, графическая и пластическая реклама. Портрет колеблется между сообщением и самоцельным представлением. В музыке из всех видов искусства в наименьшей степени проявляется прямая связь с внехудожественной сферой, что обусловлено особым характером материала музыки – звуком, который, будучи неизбежно воспринимаем как составная часть звуковой системы, уже в самом себе включает эстетическую окраску. Однако в мелодических сигналах, рекламных роликах эстетическая функция является сопутствующей. В национальных и государственных гимнах с эстетической функцией конкурирует функция символическая.

Во-вторых, существуют явления, по своей сути имеющие корни вне искусства, однако приближающиеся к искусству, – кино, фотография, художественное ремесло, садоводство. Отдельные виды творчества постоянно находятся на грани искусства, так что их то считают, то не считают искусством. Так, в XVIII веке осветительная техника почиталась как искусство, позднее была вычеркнута из перечня искусств, в XX веке вновь оказалась в него включенной.

Некоторые виды деятельности, по происхождению своему внехудожественные, становятся искусством. Так, кино, как всякое промышленное производство, вынуждено осваивать каждое новое усовершенствование своей технической базы. Фотография на первых порах расценивалась как новый вид живописной техники, однако в руках профессиональных фотографов она превратилась в явление внеэстетическое, чисто коммуникативное: понятия «фотография» и «картина» стали противоположны. Есть виды человеческой деятельности, которые посредничают между искусством и внехудожественным творчеством. Таковы прикладные ремесла. Художественное ремесло пыталось перейти свои границы, превратиться в искусство в XIX веке, когда рукодельные промыслы теряли всякий практический смысл в результате конкуренции фабричного производства; гипертрофированная эстетическая функция должна была возмещать лишившиеся своего значения практические функции ремесла,

³ Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. М., 1979.

которые лучше осуществлялись фабричным производством. В этой ситуации в Англии возникает движение возрождения ремесел, возглавляемое У. Моррисом, а в России появляются Абрамцево и Талашкино – центры возрождения традиционных русских ремесел. Художественное ремесло, занимающееся изготовлением предметов повседневного обихода, в большинстве своих отраслей всегда имело известную эстетическую окраску и даже внешне тесно сотрудничало с искусством. Как только ремесло полностью вступило в сферу искусства, т.е. стало производить уникальные изделия с преобладающей эстетической функцией, оно лишилось своей непосредственной практической функции. Еще одной областью, в которой эстетическая функция неотделима от практической, является садоводство, назначение которого заключается в выращивании растений. Садоводство относится к искусству и даже становится им в том случае, если архитектура требует приспособления природы к строительным объектам.

В-третьих, в любом религиозном культе содержится значительная доля эстетических элементов. По словам Н. Бердяева, искусства – продукт дифференциации. Они – храмового, культового происхождения, они развились из некоторого органического единства, в котором все части были подчинены религиозному центру. В церковном искусстве существуют одновременно эстетическая и религиозная функции. Так, искусство садов на Востоке сопряжено с идеей поклонения природе, поэтому наряду с практической и эстетической имеет и религиозную функцию. В Японии прихрамовые плоские и холмистые сады отражают суть дзенской философии. Созерцание живописи и созерцание сада дают переживание, в котором религиозная и эстетическая функции слиты до неразличения.

1.2 Становление системы «мира искусств»

Понятие искусства в его современном понимании существовало не всегда. У исторических истоков художественное освоение мира было вплетено в практическую жизнедеятельность людей и формировалось на широком фронте ее разнообразных проявлений. Применительно к данной ступени художественного развития нет возможности говорить о видах искусства, для первобытного искусства характерна диффузность, нерасчлененность. Но уже с первых шагов художественное освоение мира раздваивалось, поскольку одна возможность художественного освоения мира была связана с возможностями самого человека, другую возможность давали природные средства. В первой сфере художественного творчества искусство имело процессуально-динамический характер, во второй – плоды творчества были статичными, неподвижными. В одной сфере вызревали древнейшие формы словесного, музыкального, танцевального и актерского творчества, в другом – древнейшие формы прикладных искусств, архитектуры, скульптуры, живописи, графики. Древние греки выделяли поэзию, музыку, архитектуру и пластику. Им уже была очевидна полярность музыки и пластики. Античная эстетика называла первую группу искусств мусическими, вторую – техническими. Покровителем именно этой группы искусств был Гефест. Различие между мусическими и техническими искусствами не было абсолютным: с одной стороны, существовали декор тела и одежды, изготовление украшений, с другой – извлечение звуков с помощью

музыкальных инструментов. Первым европейским обозначением искусства было древнегреческое слово *techne*, встречающееся уже у Гомера. Обозначение это связано, прежде всего, с понятиями мастерства, навыка, умения что-нибудь сделать. Фигурой, воплощавшей в себе совершенное владение *techne*, был бог-кузнец Гефест, сопровождаемый в эпических поэмах эпитетом «славный искусством». Понятие искусства уже в самом раннем периоде было – по-видимому, через понятие изощренности – тесно связано с понятиями хитрости и даже коварства. Изначальными были следующие характеристики *techne*:

- эстетический момент в *techne* не являлся основным, хотя его произведения и характеризовались как «прекрасные», красота выступала следствием мастерства и умения;
- *techne* являлось характеристикой ремесла;
- в семантике *techne* присутствовали элементы изощренности, хитрости, совершенства, воплощения некоего идеального образца;
- *techne* определяло искусство со стороны творящего человека – это способность создавать нечто;
- *techne* означает предметную продуктивность: владеющий *techne* создает некое произведение.

Дальнейшее развитие, в классический и послеклассический периоды античности, не привело к существенному изменению семантики *techne*. Слово использовалось для обозначения новых видов квалифицированной деятельности, таких как медицинское искусство, риторическое искусство и др. Позднее словом *techne* обозначались грамматические руководства.

Латинское *ars* формировалось под влиянием греческого *techne* и приобрело те же основные семантико-функциональные характеристики. Именно латинское *ars* стало в Западной Европе носителем античной традиции именования и обсуждения искусства как специфической человеческой деятельности. *Artes liberales*, «свободные искусства» позднеантичного образовательного канона, представляли собой совокупность скорее наук, чем искусств в нашем понимании: семь свободных искусств подразделялись на *тривий* (грамматика, диалектика, риторика) и *квадривий* (арифметика, геометрия, астрономия и музыка). В период средневековья различие видов творчества основывалось на том, носят ли их продукты материальный характер, тогда их относили к *artes serviles*, служебным искусствам. Если их продукты носили духовный характер, их относили к свободным искусствам – *artes liberales*. Музыка включалась в свободные искусства наряду с геометрией и астрономией, а живопись и ваяние относились к разряду ремесла. Лишь с Ренессанса начинают постепенно отделять искусство от остальных видов человеческой деятельности. Понимание искусства как явления, обладающего собственным своеобразием, относится к еще более позднему периоду. Окончательное объединение всех перечисленных видов искусства произошло под наименованием «изящные искусства» в XVIII веке.

Серьезные изменения в понимании искусства в западноевропейском сознании наступают в период Нового времени, когда начинает формироваться новоевропейская система социальной деятельности, что находит отражение и в лексической семантике. Обнаруживается настоятельная потребность разделения

искусства, науки и техники. Все более активно используется появившееся в Средние века обозначение *artes mechanicae* – «механические искусства» – для той сферы деятельности, которая в современном понимании относится к области техники, производства. С другой стороны, в XVII веке появляется и в XVIII веке становится общепризнанным выделение в особый разряд «изящных искусств» («*beaux arts*», «*fine arts*», «*schone Kunste*»).

Тем самым входит в обиход обозначение, относящееся к собственно художественной сфере человеческой деятельности. Ключевым моментом выделения «изящных искусств» становится наслаждение, удовлетворение, получаемое при общении с произведениями художественного творчества. Ла Комб в «Словаре изящных искусств» дает следующее определение «изящным искусствам»: «...они отличаются от просто искусств тем, что если просто искусства существуют для пользы, то они – для удовольствия». Вычленение собственно эстетического творчества происходит через его сцепление с понятием прекрасного. В результате становится возможным формирование специальной теоретической дисциплины, посвященной искусству как сфере эстетического. Показательно появление в середине XVIII века сочинения немецкого философа Александра Готлиба Баумгартена (1714–1762) «Эстетика», давшего, наконец, название разделу философии, посвященному художественному творчеству. Логическое завершение процесс теоретического осмысления эстетического нашел в «Критике способности суждения» Иммануила Канта (1790), в которой отношение к прекрасному определяется как «чистое незаинтересованное наслаждение».

Формирование эстетики как философской дисциплины было связано с существенным изменением точки зрения на искусство. Традиционное представление об искусстве как мастерстве определялось позицией человека творящего, его способностями и навыками. Такое представление не позволяло вычленить собственно эстетическую составляющую художественного творчества, поскольку лежащие в основе оценки творческого акта моменты (совершенство, удачность), как и лежащие в оценке самого творца (умелость, изобретательность), не разводили эстетическое и не-эстетическое. Классическая новоевропейская эстетика XVIII–XIX веков стала основываться на отношении произведения искусства и того, кто его воспринимает. Отношение к искусству стало созерцательным.

Понятие искусства, тесно связанное в своих истоках с ремеслом и ремесленником, отрывается, уходит от ремесла как цельного созидательного акта в новые сферы более дифференцированной деятельности. Д. Дидро в статье «Искусство» для изданной им совместно с Д'Аламбером «Энциклопедии» ввел различие художника (*artiste*) и ремесленника (*artisan*), связанного с механическими искусствами, требующими «меньше интеллекта» и больше ручного труда. В эпоху романтизма художник и ремесленник уже не просто различаются, но противопоставляются друг другу. Рутинный характер ремесла противоречил новому пониманию искусства как постоянного творческого процесса, противопоставленного ремесленной выучке. Поэтому для обозначения профессионального навыка оказалось, кстати, греческое слово *techne*, породив соответствующие производные в новоевропейских языках: *technique*, *Technik*

стали обозначать рутинное мастерство. Немецкий экономист Иоганн Бекманн (1739–1811) выдвинул понятие «технология» (*Technologie*) – комплекс знаний, представляющий собой систематическое, «основательное наставление» по переработке материалов и изготовлению товаров. Слово «технология» было известно и ранее, но обозначало совокупность правил, относящихся к какому-либо искусству, преимущественно – к искусствам словесным. Теперь данное обозначение применялось для стремительно развивавшегося промышленного производства, основанного на технике (уже в ее новоевропейском понимании) как практическом приложении научных разработок и изобретательства.

Так первоначальное недифференцированное понятие искусства как мастерства оказалось расщепленным на две различные, а порой и противопоставляемые семантические зоны: зону искусства как творческой эстетической деятельности и зону техники как систематически организованного материального производства.

В начале XX века происходит серьезное изменение в аспектах рассмотрения искусства. Пересматриваются и оспариваются основные принципы, лежавшие в основе классической новоевропейской эстетики. Это касается прекрасного как опорного момента определения предмета искусства. Эстетика авангарда подвергает серьезному сомнению действовавшее в течение двух веков положение, согласно которому эстетическое чувство связано с прекрасным. Понятие наслаждения исчезает из характеристики восприятия произведения искусства. В.Б. Шкловский в статье «Искусство как прием» писал о том, что приемом искусства является прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия. Сходная позиция представлена и в манифестах футуристов, предлагающих заменить «картины, писанные киселем и молоком... и стихи, построенные на па-па-па/ пи-пи-пи/ ти-ти-ти/ и т.п.» на «занозистую поверхность, сильно шероховатую», на стихи, построенные по образцу «дыр, бул, щыл»⁴.

Затрудненность восприятия «занозистого» произведения искусства связана с исчезновением еще одного момента, привычного для традиционной эстетики: неуловимости эстетического, его таинственности, связанности с неясными процессами души, отразившимися в определении искусства как «прекрасной кажимости», данном Г.В.Ф. Гегелем. Авангард противопоставляет «кажимости» классической эстетики определенную предметность эстетических явлений. Предмет искусства и его составляющие прямо именуется «вещью» или рассматриваются в качестве предметных, вещных сущностей.

Вещный характер предмета искусства был во многом задан в эстетике тем, что она более не была созерцательной эстетикой, как предшествовавшая ей классическая эстетика, став эстетикой действия. Исходной точкой при рассмотрении процесса создания произведения искусства вновь оказываются процесс создания произведения искусства и тот, кто его создает. Произведение искусства не просто представлено на обозрение публики, оно, прежде всего, создается, «делается», и в этом своем качестве принципиально важно⁵. Отсюда стремление эстетики авангарда к «разборке» произведения искусства, выяснению,

⁴ Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое // От символизма к Октябрю. М., 1929. Т. 1. С. 80.

⁵ См.: Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983 С. 15.

какими «приемами» оно создано, как оно «сделано». «Сделанность» эстетического отражается и в обращении к метафорам и сравнениям технического и технологического плана при описании принципиальных и структурных свойств эстетического предмета. В крайних формах этот ассоциативный ряд приближается к изначальным, «примитивным», ремесленным действиям и орудиям труда. Понимание искусства словно возвращалось к его ремесленным истокам. И все же авангардное искусство как прием уже не было повторением ремесленного взгляда на творческий процесс. При всей предметности авангардистского взгляда «прием» направлен не на предмет, а на реципиента. Эстетика авангарда вобрала в себя знание классической новоевропейской эстетики, связав два понимания искусства в единый процесс эстетической коммуникации: художник, – прием, – предмет, – реципиент. Главным для эстетики авангарда является не предмет, а эффект, производимый им. С этих позиций авангард был обязан своей принадлежностью к эпохе «технической воспроизводимости» произведения искусства (В. Беньямин), т.е. технологической эпохе, построенной не на предметах, которые производятся серийно, а на обеспечении технологических, коммуникативных процессов. С этим же был связан переход от «искусности» действий творящего к «искусственности» эстетических приемов. Представители авангарда легко и с интересом обращались к новым видам искусства, основанным на технике: фотографии и кино. Технологизация художественного процесса означала и отход от автономизации эстетического: ведь если предмет искусства существует как предмет созерцания, его можно представить существующим самостоятельно, отрешенно; если же предмет искусства включается в технологическую цепочку, его самостоятельность оказывается под сомнением. С этим связана и легкость вхождения представителей авангарда в прикладные области искусства.

Современное искусство, по мнению чешского ученого Я. Мукаржовского, обладает антиномичностью⁶. В нем выделяются противоположности:

- автономность – социальность;
- личностное самовыражение – произведение как наиндивидуальный знак-ценность;
- самоценность художественного знака – его коммуникативная адресованность;
- правдивость – фиктивность;
- предметность – беспредметность;
- суверенность материала – его подчиненность художественной структуре;
- искусство – неискусство;
- красота – отрицание ее;
- обособленный чистый вид искусства – межвидовой синтез.

В современную эпоху достигло кульминации состояние, которое подготавливалось уже на протяжении XIX века: искусство лишилось прочной социальной основы, даваемой связью с определенным слоем. Не существует более однозначных отношений между художником и заказчиком. Художник

⁶ *Мукаржовский Я.* Диалектические противоречия в современном искусстве // Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 540.

нередко творит свои произведения для неизвестного и социально неопределенного заказчика. Связующим звеном между искусством и обществом вместо заказчика, представлявшего по отношению к художнику интересы четко определенной социальной среды, все более настойчиво становится публика, социально неоднородное и неопределенное скопление индивидов. Симптомом и мерилom отчужденности между искусством и обществом становится развитие художественной критики. И публика и критика не пассивны.

Следующая антиномия – между материалом и его использованием в художественном произведении. Современное искусство подчеркивает сырую вещественность материала, испытывая пристрастие к необычным, иногда совершенно новым материалам. Антиномия между искусством и неискусством, т. е. между продуктами с доминирующей эстетической функцией и продуктами, у которых она подчинена иной доминирующей функции или вовсе отсутствует. Иной раз в программный принцип вводится и осуществляется в художественной практике полное господство эстетической функции, иной же раз прокламируется отказ от нее. Современное искусство тяготеет к машинной технике. В живописи проявлением чистого формотворчества явилась абсолютная живопись Кандинского, орфизм. В XX веке появилось утверждение о принципиальной неопределимости искусства. Для сторонников антиэссенциализма искусство – это совокупность разнородных неутилитарных коммуникативных «практик», чья общность не более чем фикция. Современное искусство любит усиливать чувство нарушения традиции. Господствующему канону вкуса противопоставляется другой канон, также сложившийся в систему и выработавший собственный однозначный идеал красоты. Наконец, последняя антиномия – это взаимное противоречие между искусством, ориентированным на другой вид искусства, и так называемым чистым искусством. Каждый из видов искусства может искать пути к иным искусствам, акцентируя общие для них элементы, или же своими специфическими средствами конкурировать со специфическими средствами другого вида искусства.

1.3 Классификация искусств

Художественное освоение мира было изначально аморфно: в нем не было самостоятельных родовых и жанровых модификаций. В дальнейшем развитии художественное творчество разделилось на народное творчество, фольклор и профессиональное искусство. Фольклор сохраняет свойственный первобытному искусству синкретизм, «прикладной», художественно-утилитарный характер, являясь одновременно искусством и не-искусством. Вместе с тем в фольклоре начинается отделение художественной функции от его утилитарных назначений, появляются художники-полупрофессионалы – бродячие певцы, скоморохи, сказители, в ходе развития фольклора возникает сказ, распространяется лубок. Фольклор сохраняет свойственное начальному этапу истории искусства различие между мусической и технической формами творчества.

В отличие от фольклора искусство отрывается от утилитарной основы и приобретает самостоятельное существование, становится особой отраслью культуры. Искусство отделялось от других форм материального и духовного производства неравномерно: раньше от науки, позже от религии. Характер

самоопределения искусства относителен, в нем сочетаются художественно-публицистические, художественно-документальные, научно-художественные жанры. Каждое искусство имеет свою специфику, ставит перед собой собственные задачи, обладает для их решения своими специфическими приемами. Вместе с тем искусствам свойственны некоторые общие черты, объединяющие их в определенные группы. Распределение искусства по общим признакам называется классификацией искусств.

По словам Яна Мукаржовского, искусство одновременно и едино, и многообразно: его единство обусловлено преобладанием эстетической направленности, общей для всех художественных проявлений, многообразие же вытекает из различия материала, различия специальных целей отдельных отраслей художественного творчества. Так, отличие поэтического искусства от изобразительного основывается на том, что материал поэтического искусства – речь, а материал живописного искусства – разные виды материи. Отличие скульптуры от архитектуры определяется уже не столько материалом, так как материал у них может быть общим, сколько различием специальных ролей: архитектура позволяет эстетически воспринимать ограниченное пространство, тогда как скульптура – внешний объем. Иногда использование нового материала способствует возникновению нового искусства (кино). Таким образом, в силу того что число искусств исторически изменчиво, невозможно создать полную и исчерпывающую их классификацию. Мукаржовский выделил следующие принципы классификации искусства⁷:

- 1) по органу чувств искусства могут разделяться на зрительные, слуховые и даже предназначенные, как нэцке, для тактильного восприятия;
- 2) по отношению отдельных видов искусства ко времени и пространству;
- 3) по степени коммуникативной способности (искусства тематические, такие, как поэтическое искусство, живопись; искусства атематические, такие, как музыка и архитектура;
- 4) по вещественности или невещественности материала (искусства мусические, такие, как поэзия, живопись);
- 5) по степени самостоятельности или свободы творчества (искусства, творящиеся самостоятельно, такие, как поэтическое творчество, и искусства репродуктивные, как декламация);
- 6) искусства свободные (живопись) и прикладные (художественная промышленность).

Есть классификации искусств, в основу которых кладется принцип последовательного возникновения искусств или групп искусств. Так, в классификации Спенсера выделяются группы: поэзия, музыка, танец – письмо, живопись, ваяние. Предполагается при этом, что каждая из групп произошла от общего праискусства.

Вид искусства – конкретный способ художественного освоения мира, в котором тот или иной тип художественной знаковой системы реализуется и преломляется на сигнальной базе, определяемой характером физических свойств используемого материала. Дифференциация продолжается и внутри каждого из

⁷См.: *Мукаржовский Я.* Искусство // Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 336.

видов искусств. Каждый вид искусства разделяется на жанры, различие между жанром и самостоятельным видом искусства непринципиально.

Специфика временных искусств состоит в их способности материализовать свое содержание с помощью:

- 1) слова – звучащего или условно-графического;
- 2) внесловесных звуковых отношений, извлекаемых инструментами и человеческим голосом (так называемая просодия);
- 3) сливающихся воедино словесных и звуко-интонационных средств.

Деление временных искусств на изобразительные и неизобразительные совпадает с их делением на словесные и музыкальные. Литература и музыка противостоят друг другу как творчество изобразительное и неизобразительное в своей основе.

В сфере музыкального творчества каждый инструмент, каждая группа инструментов, каждый способ звукоизвлечения, каждый способ использования звука образуют более или менее широкую и относительно самостоятельную отрасль музыки как искусства. Обычно выделяют вокальную и инструментальную музыку ударных инструментов, струнных, духовых, клавишных.

Различают три вида музыкального искусства: композиторское творчество, музыкально-импровизационное творчество и музыкальное исполнительство.

Музыкально-импровизационное творчество как вид музыки охватывает:

- музыкальный компонент синкретического мусического искусства древности;
- народную музыку как относительно самостоятельную область фольклора;
- широко распространенную в городской культуре форму бытового и самостоятельного музицирования;
- один из типов концертной джазовой музыки, широко использующей импровизационное варьирование исполняемых произведений.

В самостоятельный вид искусства развилось музыкальное исполнительство. Письменная музыка не имеет внутренних подразделений, связанных с многообразием музыкальных звучаний, а музыкальное исполнительство и музыка устной традиции членятся в этой плоскости. В них по-разному складываются соотношения вокального и инструментального материала. Музыкально-импровизационное творчество является по преимуществу музыкой вокальной и включает инструментальные звучания на правах аккомпанемента.

Исполнительское искусство внутренне организовано. На одном конце его стоит пение, точнее, музыкальная просодия. Духовая музыка близка вокальной тем, что духовые инструменты являются прямым продолжением человеческого голоса. Орган, гармонь, баян, аккордеон стоят на границе губного и ручного способа звукоизвлечения. Извлечение звука с помощью пальцев породило ударную музыку. Со временем была открыта возможность использования ручного извлечения для получения мелодических музыкальных образов. Были изобретены струнные инструменты, прародителем которых был лук, дальнейшее усовершенствование которого шло в направлении увеличения числа струн,

сочетания струн с разными акустическими свойствами, введения резонатора. Однако в пределах щипковой техники оказалось невозможным преодолеть отрывочность музыки.

Преодоление этой ограниченности шло двумя путями. На первом были созданы струнно-смычковые инструменты. Другое направление привело в созданию струнно-ударной, или клавишно-струнной (фортепьянной) группы инструментов. В XX веке технический прогресс позволил тем или иным техническим способом фиксировать сочиняемую музыку. Появление электромузыки таит возможности преодоления разрыва между сочинением и исполнением. Уникальную разновидность исполнительского творчества представляет искусство дирижера.

Пространственные искусства делятся на архитектурные – архитектура, прикладные искусства, дизайн, а также изобразительные – живопись, графика, скульптура и художественная фотография.

Изобразительными называются искусства, материалом которых является неживая материя, которые имеют дело с пространством и не принимают во внимание время. Отличие художественного произведения от природного предмета в том, что в отличие от природного предмета оно кажется нам сделанным. Однако не всякая преднамеренность говорит о том, что перед нами произведение искусства, а только если рассматриваемая нами вещь или предмет предстает не в своей функциональной полезности. Рассматриваемая как художественное произведение вещь как бы изымается из ее практического использования, даже если она для этого приспособлена. Изделия художественной промышленности заранее предназначены не для того, чтобы ими пользовались. Художественные произведения, такие, как картины или статуи, уже не содержат какую-либо цель создания, кроме любования. Таким образом, все предметы человеческой деятельности можно разделить на две группы: одни служат или могут служить какой-либо практической цели, вторые – художественные произведения по своей сути. В качестве вида изобразительного искусства, которое принципиально двузначно, выступает архитектура. В качестве выделения изобразительных искусств лежат критерии сближения или противопоставления материалов: так, объемность, трехмерность присущи скульптуре, плоскостность, двухмерность – живописи.

Живопись – это искусство плоскости и одной точки зрения, где пространство и объем существуют лишь в иллюзии. Принципиальное отличие графики от живописи заключается, по словам Б.Р. Виппера, в том, что художественный эффект графики состоит в своеобразном конфликте между плоскостью и пространством, между объемным изображением и белой, пустой плоскостью бумажного листа. Особым видом изобразительного искусства является графика.

Термин «графика» – греческого корня. Он происходит от глагола *graphein*, что означает: царапать, писать, рисовать. Графика тесно связана с искусством каллиграфии, например в китайской, японской и мусульманской культурах. Термин «графика» включает две группы художественных произведений, совершенно различных по своему происхождению, техническому процессу и по своему назначению – рисунок и печатную графику. Рисунок обычно художник

делает для себя, он может быть незавершенным и играть подготовительную роль, рисунок существует в единственном экземпляре. Печатная графика часто выполняется на заказ, более других видов изобразительного искусства рассчитана на широкие слои общества. Соответственно материалу печатной доски и способам ее разработки различают выпуклую гравюру, в эту группу входит гравюра на дереве (ксилография) и на линолеуме, и плоскую. Суть техники выпуклой гравюры заключается в том, чтобы с поверхности доски убрать места, которые на бумаге должны остаться белыми. Углубленная гравюра – это резцовая гравюра, офорт. В ней изображения наносятся в форме углубленных желобков, в которые попадает краска, позже под давлением станка переносимая на бумагу. Плоская гравюра на камне получается при обработке поверхности камня химическим составом таким образом, что краска при накате попадет только на определенные места. В связи с появлением компьютерной техники зародилось и новое направление графического искусства – компьютерная графика.

Между скульптурой и архитектурой существует взаимное тяготение, вызванное общностью их материальной природы: оба эти искусства обрабатывают телесные материалы, подчиненные законам статики. Различие между ними заключено в том, что архитектура своей задачей ставит конструкцию масс и организацию пространства, в то время как скульптура – создание телесных, объемных форм. Тематический репертуар скульптуры беднее, чем у живописи: это прежде всего изображение человека и животных. Скульптура делится на ряд самостоятельных видов. Так, существует большая и малая скульптура. Во-вторых, есть объемная скульптура и рельеф. А в группе свободно стоящей скульптуры выделяют статуи, рассчитанные на круговой обзор.

Разновидностью изобразительного искусства является искусство грима, куклы, маски. Новым является такой вид изобразительного искусства, как художественная фотография.

Общее для всех видов архитектурного творчества то, что они – вещи, существующие в пространстве материальными конструкциями, одновременно удовлетворяющие практические и духовные нужды человека. Для семейства архитектурных искусств характерно разнообразие материалов. В качестве разных видов архитектурного творчества выделяют искусство орнаментации и прикладное искусство, которое создает трехмерные пластические объемы. Прикладное искусство исторически превратилось в искусство промышленное (дизайн), искусство орнаментации сменилось проектированием орнамента для его машинного исполнения, искусство рукописной книги было заменено искусством художественного проектирования печатной книги. Художественное конструирование одежды – разновидность прикладного и промышленного искусства, с ним соприкасается ювелирное искусство. Третья разновидность прикладного и промышленного искусства – художественно конструируемая «утварь».

Четвертой разновидностью прикладного и промышленного искусства является художественно-конструируемая обстановка интерьера, включающая мебель и промышленное оборудование. Эта разновидность прикладных и промышленных искусств близка центральному виду архитектурного творчества – архитектуре, которая, в свою очередь, может быть разделена на

самостоятельные разновидности.

1 Зодчество как разновидность архитектуры, включающая в себя художественное проектирование всех возможных типов зданий.

2 Архитектура «малых форм» – сооружения и устройства, дополняющие архитектуру городских зданий и являющиеся элементами благоустройства города.

3 Архитектура крупных форм: мосты, виадуки, надземные дороги, обелиски, триумфальные арки, радио- и телемачты.

4 Архитектура средств передвижения – лодки, колесницы, кареты, автомобиль, самолет, корабль.

5 Садово-парковое искусство, или «зеленая архитектура».

6 Особым видом архитектонического творчества является градостроительство.

7 Искусство водной архитектуры, фейерверка и световой рекламы.

Синтетические виды искусства предусматривают взаимодействие нескольких различных по средствам восприятия искусств. Синтетическим искусство может считаться, только если оно содержит три и более частных искусства, в своем взаимодействии подчиненных единой цели – наиболее целостному постижению сюжета. Во множестве вариантов взаимодействия искусств возникают такие образцы, как театр, опера, балет, киноискусство. Тот или иной конкретный вид синтетического искусства формируется в зависимости от того, какое из художественных средств выступает на первый план и является формоопределяющим элементом. Так, литература является основой синтеза в театре и кино, вобравших в себя выразительные средства ряда пространственных и временных искусств. Важной особенностью синтетических видов искусства является сценичность, в этой связи принципами их построения выступают масштабность и зрелищность. Условием многоуровневого синтеза является появление некоего объединяющего начала, особой художественной энергии, которая способна соединить все грани воедино. В большинстве многоэлементных синтетических искусств – сценическом, киноискусстве, телеискусстве и радиоискусстве – эту роль исполняет творчество режиссера.

Материально-технической базой для театрального синтеза является техника сцены, для кинематографа – техника съемки и демонстрации фильма, для радиосинтеза – техника записи и трансляции.

Место актерского творчества в общей структуре спектакля:

1) актерское искусство господствует, опираясь на литературный сценарий в драмтеатре;

2) актерское искусство делит власть на сцене с литературой;

3) актерское искусство царит на сцене в единстве с музыкальным исполнительством в оперном искусстве;

4) актерское искусство господствует на сцене, соединяясь с хореографическим исполнительством в балете;

5) актерское искусство разделяет власть с изобразительным искусством в театре кукол.

Другую группу синтетических искусств, сложившихся на новейшей технической базе, представляют киноискусство, радиоискусство, телеискусство. Киноискусство родилось в сочетании литературы, театра, живописи и музыки. А

телевидение опирается на опыт киноискусства, радио и газеты. Телевидение роднит с театром то, что в нем момент исполнения и момент восприятия совпадают при прямом эфире, а с кино – то, что мы видим не живого актера, а его изображение.

Общая структура искусства имеет обычно свою доминанту, в каждую эпоху – иную. Этой доминантой бывает то из искусств, которое в данный момент представляет собой как бы образец высокого художественного творчества и потому воздействует на другие виды искусства. Так, в эпоху Ренессанса на первом плане стояли изобразительные искусства, особенно архитектура, в эпоху романтизма – поэзия. Подобно тому, как перегруппируются отдельные виды искусства, внутри каждого из них перегруппируются отдельные жанры. В готическую эпоху в архитектуре доминировал жанр кафедрального собора, в эпоху Возрождения и барокко – дворец, наполовину общественный, наполовину частный, в XX веке – жилой дом. Так, традиционными жанрами живописи являются исторический жанр, батальный, бытовой, портрет, пейзаж, натюрморт. Однако в таких имеющих систему жанрах живописи, как китайская, жанр натюрморта отсутствовал, зато существовал и существует особый жанр «цветы – птицы», в котором никогда не изображались срезанные цветы или ветки, а под портретом понималось несколько отдельных жанров – жанр портрета даосского патриарха, портреты совершенномудрых правителей древности, красавиц тайных покоев и т. д. Термин «жанр» не получил достаточной определенности. Одни специалисты называют жанрами эпос, лирику и драму. Другие под этим термином понимают различные виды эмоционального отношения к жизни.

Наряду с расчленением искусства на виды и жанры существует также деление искусства на городское или сельское, высокое – бульварное, искусство разных живущих вместе поколений. Искусство делится и по связи с той или иной национальной или этнической традицией.

Кроме того, существуют и временные разграничения внутри искусства на направления и школы, которые дробят развитие определенного национального искусства на ряд течений. Есть отдельные течения, затрагивающие один вид и даже жанр искусства, и те, которые проявляются в нескольких видах искусства. Наконец, различаются темпы развития в отдельных видах искусства, национальных школах.

1.4 Изменения в системе мира искусств в XX веке

Границы современного искусства предельно расширились и размылись. Искусство XX века в своих теоретических построениях и практических результатах сознательно стремится перестать быть самим собой. Так, один из изобретателей хэпенинга американский художник Алан Капроу писал в 70-е годы прошлого века, что для современной арт-деятельности явления обыденной жизни важнее любого произведения искусства. «Не-искусство – в большей мере искусство, чем искусство», – утверждал Капроу. В XX веке выдвигаются идеи о принципиальной неопределенности понятия «искусства». В духе разработанного Л. Витгенштейном представления об «открытых понятиях», которые обобщают изменчивую, текучую и ускользающую от строгого определения реальность, американский эстетик М. Вейц писал, что «художники всегда могут создать вещи,

которых не было, и поэтому условия искусства не могут быть исчерпывающе перечислены»⁸. В художественной культуре новые реалии бытия человека отражаются во всех компонентах традиционной системы мира искусств:

- кардинально изменилось положение творца художественных ценностей;
- подвергнута деконструкции видовая и жанровая система искусства;
- существенные изменения в системе мира искусств затронули и публику, читателей, слушателей и зрителей;
- качественно изменился коммуникативный аспект искусства.

Рассмотрим последовательно все вышеназванные изменения в системе мира искусств.

Проблема авторства в искусстве не нова. В эпоху Возрождения гуманисты возвысили статус человека творческого, считая его «земным Богом». В искусстве романтизма своего апогея достигло понимание автора как гения, способного силой своего продуктивного воображения создавать бессмертные произведения. В XX веке понимание художника как гения, призванного открывать перед людьми новые горизонты постижения реальности, оказалось несостоятельным. Место, которое занимал художник, теперь занял дизайнер. Система искусства, выросшая в XX веке, – это гигантский механизм, призванный подавить своей материальной массой сомнения в том, что это и есть искусство. «Тяжесть, количество и полиграфическое совершенство каталогов, суггестивные статьи искусствоведов, совершенство освещения и охранные сигнализации в музеях, цены, совершенно фантастические, – все призвано рассеять сомнения, что перед нами искусство, но они остаются», – пишет Дм. Гутов⁹.

Проблема авторства подверглась атакам уже в раннем авангарде, в котором практиковалось коллективное, анонимное творчество, сами приемы искусства стали техничными. Так, в объединении «Уновис», созданном в Витебске Казимиром Малевичем холсты не подписывались, а работы считались плодом коллективного творчества. Специалисты по русскому авангарду считают, что большинство работ Казимира Малевича 1920-х годов написано за него учениками, но это не влияет на музейный статус его работ. «Почти за каждым серьезным произведением современных художников стоит целая армия высококвалифицированных и технически оснащенных исполнителей, которые собирают инсталляции, печатают огромные принты, ваяют скульптуры из различных нетрадиционных материалов, монтируют видео»¹⁰. В современном кинематографе радикальную ломку претерпевает функция режиссера, который из демиурга и творца, демонстрирующего на экране свое отношение к жизни, превращается в профессионала, квалифицированно выполняющего заказ не столько органов управления кинематографией, сколько современного платежеспособного зрителя.

Сам художник становится собственным произведением, как С. Дали, К. Малевич или Й. Бойс, гениально творя миф о самом себе. Один из творцов поп-арта Энди Уорхол своим кредо считал автоматизм и безличностную тиражность.

⁸ Цит. по: *Татаркевич В.* История шести понятий. М., 2002. С. 42.

⁹ *Гутов Дм.* Марксистско-ленинская эстетика в посткоммунистическую эпоху: Михаил Лифшиц // Свободная мысль, 2007. № 2. С. 139.

¹⁰ Искусство на поток // Артхроника. 2008. № 4. С. 78.

«Когда Пикассо умер, я прочитал в журнале, что он сделал четыре тысячи шедевров за свою жизнь, и подумал: «Смотри-ка, я могу сделать столько за один день» (Уорхол Э. «Философия Энди Уорхола от А к Б и наоборот»). Сегодня к услугам художника с раскрученным на арт-рынке именем – арсенал художественных мастерских и лабораторий, студий, где работает несколько десятков человек. Так, в эпоху Возрождения итальянский художник возглавлял «боттегу» - мастерскую, отсюда известный пример того, как Леонардо да Винчи рисовал ангела в картине своего учителя Вероккио, а после смерти Джорджоне его шедевр «Спящая Венера» был закончен его другом Тицианом. Под началом П.П. Рубенса трудились первоклассные художники А. Ван Дейк, П. Брейгель Младший. Степень участия Рубенса в произведениях, вышедших из его мастерской, весьма различна, но заказчик имел возможность потребовать включить в контракт степень участия художника в заказываемое ему произведение. Современное элитарное искусство – это не сокровенный плод некоего вдохновенного гения-одиночки, а в прямом смысле слова производство некоего продукта по конвенциональным правилам, далеко не всегда где-то записанным или проговоренным, но хорошо ощущаемым всеми вовлеченными в него лицами – профессионалами из сферы арт-производства и арт-бизнеса. Боттега превратилась в группу высокопрофессиональных мастеров определенного профиля и соответствующей квалификации. «Бригадный метод» исполнения очередного программного произведения был обычным для искусства соцреализма. Энди Уорхол назвал свое предприятие по изготовлению арт-продукции «Фабрикой». На Деймиана Херста, чьи работы процветают на современном арт-рынке, в мастерских Лондона, Глостершира работает не менее 120 человек. Херст говорит о том, что он написал первые картин пять, а потом его «это совершенно достало». «Как только мне удалось продать одну из них, я нанял на эти деньги людей, чтобы они писали их». В соответствии с установившимся в музеях современного искусства прецедентным правом при создании новых музеев допустимо воссоздавать утраченные или недостающие объекты без прямого участия самого художника. В 1978 году спустя много лет после смерти Огюста Родена была отлита его скульптурная группа «Врата ада», не авторизованная самим художником. Американец болгарского происхождения Константин Бояджев «сфабриковал» множество шедевров современного искусства, известных под иными именами.

Для показа в Ленинграде на выставке «Территория искусства» в 1990 году в Государственном Русском музее были выставлены неавторизованные шесть из «105 коробок Brillo» Э. Уорхола. Существенные изменения в отношении между аудиторией и автором внес Интернет, облегчающий копирование, изменение и распространение текстов. Облегчает Интернет и превращение в фольклор – если произведение раз попало в Интернет без указания автора, оно там будет жить вечно, причем именно без автора¹¹.

Искусство модернизма уже в ранний период отказалось от необходимости создания уникального, единичного, эксклюзивного, обратившись к серийно

¹¹ См.: Алексеев В., Ашкинази Л., Кузнецова А. Автор и Интернет. Семь проблем: тезисы, вопросы, ответы // Дружба народов. 2004. № 6.

изготовленным вещам. Вопрос об авторстве сопряжен с вопросом об уникальности «произведения», его подлинности. Уже на раннем этапе модернизма были радикально изменены соотношения оригинальности и копии. Проблема подлинности, аутентичности произведения искусства уже не актуальна. Бодриар писал: «Искусство превращается повсюду в фальшивку, копию, симулякр и одновременно продается на художественном рынке за большие деньги – настоящий метастаз тела, просвечиваемого деньгами»¹².

Техномир становится предметом художественного осмысления; хищные вещи века захватывают и отвоевывают себе место, становясь артефактами современного искусства. Технология заставляет пересмотреть традиционные, уже существующие виды искусства и формы деятельности. Марсель Дюшан выставил один из своих реди-мейдов «Фонтан» в виде поставленного вертикально серийно изготовленного писсуара. Провозглашенный Дюшаном принцип «ready maid» «сделанность» привел к тому, что писсуар-фонтан впоследствии был многократно «повторен» им в 60-е годы прошлого века по заказу различных музеев и коллекционеров. Татлинские контррельефы представляли собой реальные предметы, в искусстве поп-арта – предметы культуры массового потребления. Одна из главных исторических тенденций движения в пространствах «продвинутых» арт-практик: от отдельной реди-мейд с ее индивидуальной энергетикой (вещь в чистом виде) через композиции вещей-объектов в ассамбляжах и инсталляциях (поп-арт, концептуализм) к организации особых энвайронментов. Зритель приводится в состояние ступора от созерцания таких арт-объектов, как предметные формы, муляжные подобию, старый храм, войлок и сало, элементарные геометрические формы. Не законченное произведение искусства, а сам процесс творчества становится основным, породив в искусстве такие формы, как хэпенинг и перформанс.

Уже на рубеже XIX – XX веков наметился пересмотр традиционных жанров искусства. Так, «Чайка» у Чехова определена как комедия, хотя в конце пьесы Константин Гаврилович застрелился. Трагедия в Серебряном веке трансформируется в мистерию. О «всесветской мистерии» писали В. Соловьев, Андрей Белый, Ф. Сологуб. В. Хлебников определил как мистерию жанр своего произведения «Скуфья скифа». В. Маяковский создает «Мистерию-буфф». Скрябин считал, что только «в Мистерии сможет быть осуществленным настоящее отсутствие рамп»¹³. Композитор мечтал об исполнении его мистерии в Индии, на берегу озера. Оно должно было длиться в течение семи дней и объединить слово, танец и музыку, воскуривание фимиама¹⁴.

Изменения в системе мира искусств затронули и традиционные искусства, и новые, своим появлением связанные с новыми техническими возможностями.

Виды искусства размыкаются, теряют свои отличительные черты благодаря использованию новых материалов и техник, которыми они обрабатываются. Живопись впервые за свою историю выходит за рамки фигуративного, доходя до абстракции. Дадаизм – одно из направлений раннего авангарда, в котором

¹² Цит. по: Искусство на поток // Артхроника., 2008. № 4. С. 83.

¹³ Цит. по: *Сабанев Л. О.* Воспоминания о Скрябине. М., 1925. С. 159–160.

¹⁴ См.: *Шахматова Е.* На рубеже катастрофы: «быть или не быть Серебряного века». Катарсис: метаморфозы трагического сознания / сост. и общ ред. В. П. Шестакова. СПб.: Алетейя, 2007. С. 220.

использовались антиэстетические материалы и отвергались различия между жанрами и видами искусства.

Так, Дэвид Смит – самая значительная фигура в скульптуре послевоенного периода, имевший опыт работы сварщиком, начинает в 50-е годы использовать готовые промышленные детали, используя технологию сварки. Еще дальше пошел Энтони Каро, который горизонтальные конструкции из арматур, покрытых промышленными красками, помещал без постамента. Наум Габо вводит в скульптуру алюминий, сталь, зеркала, проволоку, нейлоновую нить, создавая прозрачные и полупрозрачные полые формы. Прием сквозной скульптуры использовался Генри Муром. Александр Кальдер ввел в скульптуру реальное движение. Под влиянием эстетики сюрреализма и экзистенциализма английские скульпторы Линн Чедвик, Рег Батлер и Кеннет Эрмитедж пришли к созданию полуабстрактных, но антропоморфных, сильно деформированных образов¹⁵. В 1965 году философ Ричард Волхайм ввел термин «минимализм» для обозначения художественного продукта, эстетическая ценность которого состоит в полном отсутствии таковой. Наиболее демонстративным искусством «первичных структур» (еще одно наименование минимализма) стали однотонно окрашенные кубы и коробки Дональда Джадда, которые представляют лишь себя. Карл Андре покрыл пол галереи тонкими металлическими плитами, Дэн Флавин в качестве скульптурного объекта выставлял конструкции из светящихся неоновых трубок, Роберт Моррис использовал войлок или резину, складывая из этих материалов груды на полу, лишив впервые скульптуру какой-либо фиксированной формы¹⁶. Понятие «скульптура» в искусстве постмодерна стало применяться к самым неожиданным вещам: узким коридорам с телевизионными мониторами в конце; огромным фотографиям с видами горных пейзажей; зеркалам, причудливо расставленным в обычных комнатах; рельефным полосам, пересекающим почву пустыни (Ричард Сера «9 резиновых ремней и неон», 1968).

Сошло с многовекового пути искусство звуков. Композиторы XX века отстаивают новации в рамках музыки или своими экспериментами ставят ее вне традиционных границ. Музыкальный авангард связывается с музыкой П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Берио, Л. Ноно, в отечественной культуре – с музыкой Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной. Взамен эстетических категорий они предлагают эстетизацию жизни. «Музыка – не только та, которую мы считаем прекрасной, но и та, которой является сама жизнь» (Дж. Кейдж) В музыкальном авангарде всякий акустический феномен может быть использован в качестве материала. Кейдж предлагал идею квартета «для взрывающегося мотора, ветра, ударов сердца и обвала»¹⁷. Искусство, согласно Кейджу, вместо того, чтобы быть объектом, созданным одной личностью, становится процессом, приводимым в движение группой людей. Для классической музыки исполнение в виде концерта определяет разделение автора – произведения – исполнителя – слушателя. В современном музыкальном проекте слушатели перестают быть публикой, становясь активными участниками происходящего. Альтернативой концерту

¹⁵ См.: Мискарян К. Расширение границ // Искусство. 2007. № 5. С. 43–44.

¹⁶ Мискарян К. Указ. соч. С. 46–47.

¹⁷ Катунян М. На границе реального и виртуального: хепенинг, игровая структура, мультимедиа / Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве: Сб. статей. Изд-во Рост. гос. консерватории им. С. В. Рахманинова. Ростов н/Д., 2005. С. 296.

стали хепенинг – событие, содержащее элемент случайности, непредсказуемости, связанный с вовлечением в коллективное действие публики, и перформанс – исполнение – действие, выходящее за рамки видовой специфики искусства. В перформансе 2004 года Дмитрия Пригова «Вивальди – мобильный римейк» струнный ансамбль исполнял медленную часть концерта «Весна» из «Времен года» Вивальди, а Пригов, сидящий среди публики, звонил по очереди каждому исполнителю. Мультимедиа происходит при активном вовлечении зрителей, которые находятся в залах, окруженные объектами, перемещаясь между ними. Так, в мультимедиа под открытым небом «Вертолетно-струнный квартет» К. Штокхаузена к инструментальным партитурам прилагалась партитура для авиационных пилотов – с указанием траектории движения вертолетов. В салоне каждого вертолета находился музыкант в наушниках, а композитор с ассистентом находились на земле за микшерным пультом.

Градостроительство, архитектура, дизайн, художественное проектирование, искусство моды, индустрия спорта, садово-парковое искусство, включающее аналогичный опыт Востока и модернистского лэнд-арта, объединяются на базе психологии, эстетики, эргономики, экологии и других наук с целью создания всеобъемлющей динамической среды обитания человека (город, жилище, офис, производственные помещения, лечебницы, детские учреждения, места отдыха и развлечений, спорткомплексы и т.п.). Средовой подход является сегодня доминирующим в градостроительной и архитектурной практиках, включающих в поле своей деятельности многие современные виды искусства. При этом предпринимаются попытки активного привлечения широких слоев самих обитателей Среды к косвенному участию в ее модификации применительно к конкретным условиям и персонажам, ее населяющим. Существенную роль в организации Среды играют электронные СМИ, оказывая не без помощи художественно-эстетических средств манипулятивное воздействие на массовое сознание ее обитателей.

Развитие современных технологий породило совершенно новый, не вписывающийся в традиционные классификации феномен медийного искусства. Двадцатый век пережил несколько глобальных преобразований, связанных с достижением науки и техники. Фотография, кинематограф, затем телевидение и компьютер расширяют сферу искусств, рассчитанных, прежде всего, на визуальное воздействие на человека. В начале XX века фотография стала «поэзией современной жизни», переняв эту функцию у живописи. Модернизм в начале своей истории особенно яростно открепивался от фотографии, видел в ней поверхностную копию реальности, но уже в 20-е годы прошлого века фотография, а также производные от нее медиа – кино и видео – завоевали значительную часть художественной сцены, отчасти потеснив, а отчасти трансформировав технику живописи и графики¹⁸. В 50–60-е годы следствием развития новых технологий восприятие искусства исключительно как материальных объектов стало казаться недостаточным в связи с развитием визуальной культуры, транслируемой с помощью электронных технологий.

Последовательное появление и превращение в коммуникационное средство,

¹⁸ См.: Фоменко А. Media. Медиаживопись // Искусство кино, 2006. № 2. С. 145.

доступное огромным массам во всем мире, радио, телевидения и компьютера сопровождалось формированием новых феноменов «медийного» искусства – радио- и телевизионного, а впоследствии и компьютерного. Медиа-арт – искусство, которое работает со всевозможной информацией в той форме, которая представлена с помощью современных технологий – сигналов видео, аудио, текстовых баз данных. Влияние технологий постепенно искореняет традиционные практики, основанные на миметической функции, поскольку компьютерные художественные средства позволяют создавать нематериальные миры, совершенно оторванные от зрителя и реальности, в которой он существует. Определяющей чертой современного телевидения является практика рассмотрения мира как опыта постоянно меняющихся последовательностей, соотношений и различных наслоений. На каждом из этапов развития медийного искусства появлялись новые типы публики, новые представления о художнике и мастерстве. Развитие спутникового теле- и радиовещания превратило локальные художественные феномены телевидения и радио в глобальные.

В 1969 году скульптор Роберт Мэллари в статье «Computer Sculpture: Six Levels of Cybernetics» выделил две основные функции компьютера: калькуляция (использование в качестве инструмента) и оптимальный творческий интерфейс между художником и машиной (использование компьютера в качестве выразительного средства). Мэллари полагал, что взаимодействие художника и машины предполагает активное соучастие компьютера, когда он сможет принимать решения и создавать произведения, которых художник не ожидает и не может прогнозировать.

В последние десятилетия современной эстетикой как самостоятельный вид творчества признается компьютерное искусство. В середине 70-х годов успехи развития современных технологий позволили художникам использовать компьютер в качестве персонального инструмента. Возникла отрасль по производству компьютерных программ графического дизайна, производства телевизионных роликов и спецэффектов в кино и фотографии, что привело к распространению цифровых графических работ. С середины 80-х годов компьютер объединяется в сеть Интернета. С появлением персонального компьютера возникла особая отрасль культуры – компьютерные игры. Компьютеры стали рисовать и сочинять музыку. Через компьютер можно обрабатывать, хранить и передавать текст, анимацию, видео, звук и речь. Компьютеры стали использоваться в художественном творчестве. Широко применяются компьютеры в кинематографе. Компьютер создает возможности для появления специфического компьютерного искусства. Особенность компьютерного искусства, не позволяющего отнести его к одному из традиционных классов и видов искусств, – то, что компьютерное искусство представляет собой чистую информацию, не имеющую материального воплощения. Развитие компьютерных технологий в области цифрового моделирования и манипулирования различными видами изображений к началу 90-х годов привело к тому, что компьютер интегрировал в себе черты фотографии, видео- и киноискусства. Компьютерные технологии оказывают стимулирующее воздействие на многие направления традиционного искусства, особенно сильно – на литературное творчество, изобразительное искусство и

архитектуру. Компьютер не только воздействует на давно сложившиеся виды искусства, но и создает основание для создания принципиально новых. Результатом воздействия технологий создания цифровых образов, расширяющих традиционные рамки изобразительного творчества, является создание газет, журналов, каталогов, книг и других печатных форм с использованием компьютера. Компьютерное искусство существует в нематериальной форме в виртуальном пространстве электронных технологий, по своим характеристикам цифровое творчество выступает антиподом традиционным классам и семействам искусств. Компьютерное искусство, как практика взаимодействия между художником и выразительным средством, предлагает новые модели взаимоотношений. В современном искусстве художественные произведения создаются с учетом электронных технологий, с использованием функции *random* (случайным образом). Под воздействием компьютерных технологий происходит трансформация текста как результата словесного творчества. Мультимедиа предполагает участие разных видов искусства (АРТ МЕДИА), а также привлечение технических, электронных средств, разных способов взаимодействия искусства и техники в реальном времени.

Медиа-арт – это искусство, рефлексирующее по поводу технологических каналов передачи информации¹⁹. Наибольшее количество информации доставляется через визуальные интерфейсы – телевизор, кино, Интернет. Видное место культуре в последних лет XX века занимают компьютерные, или дигитальные, объекты (включая сетевую литературу – *гипертексты*) и особые виртуальные киберпространства. Паутина позволяет реализовать в литературе идею гипертекста – текста нелинейного, неэвклидова, объемного. Гипертекст состоит из базисного текста, плетущего паутину зафиксированных и воплощенных ассоциаций, порождающих, в свою очередь, до бесконечности новые ряды «материализованных» аллюзий. Такой текст, с одной стороны, устраняет автора, с другой – порождает бесчисленное количество читательских интерпретаций и варианты самого порядка чтения, иными словами, делает возможным процесс массового творчества и феномен «коллективного автора»²⁰. Такие современные исследователи, как Умберто Эко, полагают, что появление и развитие технологии гипертекста позволяет говорить о втором рождении текста²¹. Компьютер предоставляет новые возможности в сфере изобразительного искусства. Широкое распространение и легкий доступ ко все более совершенствующейся технологии для широкого круга людей создает кардинально новые условия и для критики. Все большее количество художников использует компьютер для проведения визуальных опытов. Компьютер позволяет очень быстро воплощать сложнейшие пространственные замыслы, экспериментировать с цветом. В медиа-живописи медиа-художник не только адаптирует для творчества медийные технологии, но и использует коммерческие медиа-продукты в качестве исходного материала: сканирует фотографии из газет, редактирует фрагменты телепередач, «извлекает» эпизоды из художественных или телевизионных фильмов и превращает их в замкнуто-кольцевые ролики.

¹⁹ См.: Медиа-логия искусства. Дискуссия // Искусство. 2007. № 1. С. 88.

²⁰ См.: Адамович М. Этот виртуальный мир... // Новый мир 2000. № 4. С. 198.

²¹ См.: Эко У. От Интернета к Гуттенбергу // Общество и книга: от Гуттенберга до Интернета. М. Традиция, 2001.

«Художник-программист» заново реанимирует язык модернистской абстракции и дизайна – линии и геометрические фигуры, математически генерированные завитки, окантуренные цветовые поля, – чтобы избавиться от фигуративности в общем, и кинематографичности в частности²². Новые возможности предоставляют компьютерные технологии для развития музыкального творчества, что связано с использованием электронных музыкальных инструментов, компьютерных программ, управляющих ими при создании музыки. Использование современных технологий формирует новые художественные формы – спутниковое телевидение, он-лайн сетевые программы, телефаксовые проекты, работы по интерактивным компьютерным и видеосистемам, проекты в области виртуальной реальности.

Новая виртуальная реальность техномира породила идеи «мерцающей эстетики» Дм. Пригова, Вик. Ерофеева, эстетического хаокосмоса Ж. Делеза и М. Липовецки.

На современное искусство оказывает системное влияние Интернет, предлагая новую форму телесной включенности зрителя в акт творческого производства и созерцания произведений. Интерактивные средства, такие, как Интернет, замещают концептуальные системы, основанные на идеях центра, периферии, иерархии и линейностях. Метафора паутины замещает их представлениями об узлах, связях, путях, распространению по сетям. Доступ осуществляется через входы, ни один из которых не является приоритетным. Пути не завершена и основана на системе взаимных отсылок к другим текстам. Смысл возникает не в результате традиционной интерпретации, а порождается «взрывом и рассеиванием других смыслов, при котором каждый текст всегда локализован между другими текстами»²³. Интернет выступает как экспериментальная площадка для авангардистского искусства. *Симулякры* и *симуляции* всех видов заменили образ и символ традиционных искусств, и в этом документальное фото, кино- или видеоролик обладают огромным потенциалом. Фото, видео-полиэкраны, многоканальная звукозапись, лазерная светотехника, компьютерная поддержка, проектирование, анимация, моделирование в сочетании со статическими объектами теоретически позволяют сегодня создавать уникальные и мощные по напряжению энергетических полей самых разных уровней *энвайронменты* и *перформансы*, которые впитывают в себя и переваривают на новейшем электронном уровне все находки в сферах художественного выражения и презентации авангарда, модернизма, постмодернизма и даже консерватизма во всех видах и жанрах искусства. Энвайронмент конца столетия, организованный, как правило, путем монтажа предметных и фото-, кино-, видеообъектов становится своего рода предтечей и прообразом создания киберпространств *виртуальных реальностей*, которые, начиная с компьютерных игр, лазерных шоу и кончая специальными компьютерными арт-проектами, все активнее внедряются в культуру последнего времени. Из реального энвайронмент превращается в виртуальный, где его энергетика и способность активно воздействовать на реципиента многократно

²² См.: Манович Л. Поколение «Флэш» // Искусство 2003. № 1. С. 105.

²³ Цит. по: Смирнов С.А. Компьютерное искусство как философско-эстетический феномен. Автореф. дис. канд. филос. наук. М., 1998. С. 26.

усиливаются. В сетевых киберпространствах создание виртуальной реальности на основе дигитальных объектов, пространств, действий приводит к полному вовлечению человека в искусственную, предельно активную виртуальную среду, создаваемую при участии самого входящего в нее реципиента и оказывающую на него одновременно сильное манипулятивное воздействие. В медиа-арте динамично развивается «искусство программного обеспечения». Деятельность художников-программистов сосредоточена на создании продуктов, которые делают возможным коллективное онлайн-творчество. Объектом отражения медийных художников становится не реальный образ, а его образ, выбранный из фотографий из газет, фрагментов телепередач, традиционных живописных и скульптурных работ. Новейшие изыскания в области медийного искусства направлены на преодоление свойственного постмодернистскому искусству цитатничества. В последние несколько лет Интернет используется для поиска необходимых визуальных изображений, программ, скриптов, которые видоизменяются, а затем выставляются на обозрение с помощью Интернета. При помощи веб-программы Terntable можно микшировать Flash-анимации, манипулируя цветовой гаммой и рядом других параметров (см. www.whitneybiennial.com). Многие художники увлеклись созданием Flash-графики в Интернете²⁴. При этом в эстетике в стиле Flash предполагается, что каждое произведение искусства будет сырьем для других.

Изменилось коммуникационное поле искусства, в котором огромную роль заняли новые информационные каналы, такие, как TV и Интернет, позволяющие в режиме он-лайн следить за премьерой, открытием фото-выставки. В 80–90-е годы доступность видеоаппаратуры создает ситуацию, когда человек сам становится творцом видеоряда, демонстрируя свои работы на экранах собственных телевизоров. Одной своей стороной Сеть явственно увеличила акустическую разобщенность людей. С другой стороны, Сеть привела к фантастическому возрождению эпистолярного жанра²⁵. Интернет дал литературе электронную рекламу и торговлю, возможность соавторства по e-мейлу. Вполне традиционной игрой для литературы является игра в автора – анонимизация, псевдоанонимизация, мистификация – лжеавторство, виртуализация.

Киберпространство создает особо благоприятные возможности для авангардистских художественных экспериментов с телекоммуникационными технологиями. Участники глобальной электронной он-лайн телеконференции могут обмениваться мнениями по поводу выставленных в виртуальном киберпространстве произведений искусства. В телекоммуникациях образ диалогического партнера создается на основе информации, которую можно варьировать. Игровое экспериментирование со сменой идентичности «автора» коммуникации значительно расширяет самопонимание и эстетическое самовосприятие «пользователя» Интернета. Появилась возможность коллективного творчества в Сети, например сочинения стихов, один автор которых находится в Париже, другой – в Филадельфии, третий – в Санкт-Петербурге. Певцы, находящиеся в различных арт-кафе, могут совместно исполнять оперу. Следующим шагом в этом направлении становится уже

²⁴ См.: Манович Л. Поколение «Флэш» // Искусство. 2003. № 1. С. 103.

²⁵ См.: Глазычев В. Под часами. Нет-культура // Искусство кино. 2005. № 3. С. 58–59.

дигитальный энвайронмент компьютерных сетей, на разработку которого сегодня переключились многие арт-мастера и фрагменты которого регулярно мелькают на выставках «актуального» искусства. На уровне конкретной арт-практики последовательно разрабатываются радикальные, принципиально новые по сравнению с классикой правила игры в арт-пространстве, основывающиеся на приоритетном использовании всевозможных диссонансов, дисгармоний, деформаций, принципов конструирования–деконструирования, монтажа–демонтажа, алогичности, абсурда, бессмысленности и т.п.

Резко возрастает роль художественной и арт-критики, которая способна возвести в ранг художника того, кого она считает нужным. При этом в процессе создания инновационного поля современного искусства наряду с художниками, а чаще и более активно, участвуют арт-критики, галеристы, менеджеры, кураторы. Постмодернистская художественная критика претендует на равный с искусством статус, самоидентифицируясь как безоценочная, эстетически самоценная в плане доставляемого интеллектуального и эстетического наслаждения. Современный художник, отказавшийся от традиционных художественно-эстетических принципов искусства, попадает в полную зависимость от этой арт-номенклатуры. Независимо от таланта художника она может «раскрутить» или полностью замолчать его, руководствуясь самыми разными соображениями. Главное, чтобы творцы принадлежали данному конвенциональному полю, укрепляли, а не разрушали его. Художник сегодня должен прислушиваться не к голосу «внутренней необходимости», которым руководствовались классические художники, включая многих крупнейших авангардистов, а к главным интенциям и игровым ходам арт-поля, в которое он желает включиться. При этом бизнес и рынок, прикрытые конвенциональным герметизмом «посвященных», играют немалую роль в общей арт-стратегии современного «заговора искусства» (по Бодрийару) против человека. Индивидуальные проекты одноразовы, создаются непосредственно в данном экспопространстве, затем разбираются и сохраняются только в документации (вербальной, фото-, фоно-, видео-, кино - и т.п.), которая и поступает в музеи. Художественный музей постепенно превращается в *архив* арт-документации. Он-лайн доступ к информации помещает библиотеки в особую позицию катализатора изменений культуры. Интернетовские сетевые терминалы открывают доступ к тысячам библиотек. Все большее количество музеев представляют коллекции и каталоги выставок в электронной форме. Сайты музеев и галерей в сети позволяют миллионам пользователей узнавать больше об их коллекциях и получать информацию об отобранных произведениях. Зрители имеют возможность исследовать вблизи детали триптихов Ван Эйка или получить ретроспективную экспозицию Сезанна. Выставленные в Интернете произведения можно легко копировать и размножать через принтер, получить биографию художника и прайс-лист его произведений. Нарбатываются элементы, матрицы, правила, приемы, ходы, парадигмы, стратегии, базы данных для каких-то глобальных игровых партий, использующих материал и опыт всех культурных достижений человечества: искусств, культов и религий (Востока и Запада), мыслительных и духовных движений, науки, техники, современных технологий.

Расширение публики в численном, социальном и территориальном отношении связано с техническими средствами воспроизведения и распространения искусства. Ослабление публичности функционирования искусства, рост его потребления в сфере досуга содействовали «атомизации» и внутренней разобщенности публики.

С другой стороны, массовая культура создает и расширяет интерактивное зрелищное пространство, в которое активно вовлекается молодежная аудитория с помощью специально организованных аудиовизуальных эффектов и режиссуры. Лазерно-свето-звуковая среда, объединяющая зал и сцену, почти уравнивает исполнителей и зрителей на уровне психоэнергетических полей. Интернет создает новую форму телесной включенности зрителя в акт творческого производства в виртуальном пространстве, в котором разворачиваются качественно новые интерактивные взаимодействия «зрителя» с художником и художественным произведением. Развитие изобразительных компьютерных технологий и глобальной компьютерной сети Интернет открыло доступ к процессу создания произведения для всех желающих. Доступ зрителей к произведениям искусства через Сеть меняет характер художественной работы. Интернет наделяет «зрителя» собственными творческими ресурсами. Зрители становятся соучастниками интерактивных диалогов²⁶. Теперь зритель может впечатывать свое собственное содержание в текст, сканировать изображения, входить в Интернет, размещать послания на «он-лайн», которые могут быть глобально наблюдаемы на World Wide Web и скопированы другими, создавать новые студии для индивидуальной работы с другими художниками и зрителями. Новые технологии обладают огромным потенциалом для развития взаимодействия и общения людей. В 80–90-е годы художники *Кит Геллоуей* и *Шерри Рабинович* создали глобальный проект «Электронное кафе», которое объединяло более 60 студий в Европе и США. В этом виртуальном кабаре художники взаимодействовали с помощью факсов, аудио, электронной почты и компьютерных телекоммуникационных технологий, создавали интерактивные художественные события – теле-поэзии, теле-театра, теле-танцев.

Фанатство – это метод, которым потребитель культуры взаимодействует с медиа. Литературный Интернет включает и такое явление, как *fanfic* – fan fiction, «фанатская литература», представляющее тексты по мотивам известных произведений массовой культуры, созданные по большей части непрофессиональными авторами и не претендующие на коммерческую публикацию. Интерпретируя, разыгрывая заново – но уже по-своему, в собственном изводе, – события, директивно заданные с экрана, со страниц журнала, книги или со сцены, фанат обретает некоторый контроль над полученным сообщением, персонализируя его, делая его более близким и приемлемым лично для себя. В фэнфике, где подобное преобразование послания оказывается более или менее сформулированным и вербализованным, такая попытка «диалога» с медиа просматривается легче всего.

На этой почве фэнфик плотно смыкается с традиционными кинематографическими и литературными жанрами – пародией, римейком, сиквелом и т. п. Объектом интереса фэнфикеров могут стать телесериал, фильм, книга или

²⁶ См.: Смирнов С.А. Компьютерное искусство как философско-эстетический феномен. Автореф. дис. канд. филос. наук. М., 1998. С. 25.

серия книг, объединенные общим миром или общими персонажами, реже – явления реальной жизни (существует фэнфик «из жизни» знаменитостей, вызывающий множество нареканий как неприемлемая разновидность жанра, но вполне успешно находящий себе читателей). В первую очередь фэнфик возникает вокруг явлений культуры, предлагающих читателю-фанату хорошо разработанный, полный подробностей мир (фэнфикеры пользуются термином «вселенная», universe), допускающий широкое пространство альтернативы. Огромный пласт фэнфика существует, например, в привязке к сериалу «Секретные материалы» и к саге о Гарри Потере. Предлагаемые исходные миры в жаргоне фэнфикеров именуется «канонами». В тридцатые годы XX века в Англии возникает едва ли не первое в истории подлинное сообщество фэнфикеров – «Литературное общество Шерлока Холмса», созданное для того, чтобы продолжать и развивать дело сэра Артура Конан Дойла. Члены общества, в основном дамы, самостоятельно писали детективы о великом сыщике и его недалеким помощнике, издавая их в журнале общества. В 1967 году выходит в свет первый журнал любителей «Звездного пути» – «Споканалия». Подлинную революцию в существовании жанра обеспечили, по единогласному мнению исследователей, два технических новшества: видеомэгнитофон и Интернет. Первый позволил фанатам обмениваться видеоматериалами, смотреть в записи пропущенные серии и по двадцать раз перематывать один и тот же кусок, вдаваясь в нюансы. Интернет – Всемирная Сеть открыл перед фэнфикером совершенно новые возможности. На смену любительским журналам, распространявшимся в нескольких десятках (в лучшем случае – сотнях) экземпляров, пришли сайты, наиболее популярные из которых посещают по 10 000 человек в день. Круг читателей и писателей фэнфика разросся в тысячи раз. На сегодняшний день в сети существуют тысячи сайтов, посвященных исключительно фэнфику в целом или определенным его ветвям (канонам, отдельным авторам и т. п.). Привязанность фэнфика к канону, собственно, и отделяет сочинения этого жанра от «самостоятельной» литературы. Фэнфикер преследует цель, едва ли не противоположную цели обычного литератора: последний, как правило, стремится к максимальной оригинальности, к полной самостоятельности мира произведения и его героев; фэнфикер же, наоборот, должен стараться как можно надежнее попасть в заданное канонами русло и по возможности соблюдать взятый курс в мельчайших подробностях. Чем детальнее и аккуратнее выполнена привязка к канону – с точки зрения мифологии, стилистики, аутентичности персонажей, – тем выше ценится произведение в жанре фэнфик. В целом подходы к канону, так или иначе используемые авторами фэнфика, более или менее четко распределяются по трем категориям: детализация, заполнение пробелов и альтернативное развитие²⁷. Практически все крупные теле- и кинопродюсеры пристально следят за реакциями фэндома в целом и фэнфика в частности на перипетии развития канона. Так, корпорация Lucas Films поддерживает фанатов «Звездных войн», некоторые фанатские сайты и журналы, публикующие фэнфик, и ежегодно устраивает конкурсы фэнфика и

²⁷См.: Горалик Л. Как размножаются малфои. Жанр «фэнфик»: потребитель масскультуры в диалоге с медиа-контентом // Новый мир. 2003. № 12. С. 135.

фэнфильма – фанатских кинофильмов.

К концу XX века масштабный посткультурный эксперимент в сфере искусства привел практически к полному отказу от традиционных языков художественного выражения, особенно в сфере визуальных искусств, но отчасти и в литературе, музыке, театре, следствием чего стала почти полная деэстетизация искусства. Подавляющее большинство современных «актуальных» арт-практик фактически существуют вне сферы традиционного эстетического опыта или очень слабо пересекаются с ней. Новейшие арт-практики демонстративно уходят от центральных для классического новоевропейского эстетического сознания принципов прекрасного, возвышенного, тяготея к маргинальным для классической эстетики принципам игры, иронии, безобразного. Именно в их русле двигалось большинство направлений и художников продвинутого искусства на протяжении всего XX века от авангарда с его эпатажным манифестаторством до постмодернизма, где игровой принцип и иронизм превратились в основу творческого метода на всех уровнях и во всех видах искусства.

2 Система эстетических категорий

Под объективными эстетическими категориями понимают фундаментальные, узловые понятия эстетики, в которых в эстетическом аспекте отражено многообразие совершенного, существующего вне нас и в тех сторонах сознания, которые не зависят от человека.

2.1 Прекрасное и возвышенное

Первой по значимости объективной эстетической категорией является категория «прекрасное» как совершенно гармоническое. При этом гармония понимается как некая целостность. В прекрасном с наибольшей полнотой выражено позитивное совершенство. Это выражается в том, что красота формы опосредованно выражает собой идею прекрасной – гармонически организованной жизни. Феноменологически прекрасное раскрывается как мера, как гармония внутреннего и внешнего. В гносеологическом аспекте прекрасное есть обнаружение жизненных сил бытия, в социальном – утверждение оптимистического взгляда на мир в его целостности, вечности и гармоничности. Свойство быть красивым–некрасивым приписывается прежде всего зримым объектам окружающего мира – космическим телам и земной природе. При этом часто оцениваются не индивиды, а классы (бабочки, но не пауки). Прекрасное влечет к себе, в то время как безобразное отталкивает. Прекрасным любуются, от безобразного отворачиваются. Не вызывает эстетического чувства созерцание объектов, в норме скрытых от зрительного восприятия человека.

В основе понятия красоты лежит представление о норме, прежде всего природной. Из этого вытекают три следствия.

- 1 – красота не геометрична;
- 2 – красота целостна;
- 3 – образы красоты распределены по естественным рядам и категориям.

Образ красоты не может быть чисто геометрической фигурой, поскольку

природа не геометрична. Красота предполагает целостное восприятие, гармонию целого. Образы красоты ориентированы на нормативный тип и, следовательно, разделены по классам. Поэтому нельзя сравнивать красоту представителей разных категорий, родов и рас. Так, природа делит человеческий род на мужчин и женщин. Оценка красоты мужчин и женщин ориентирована на разные природные и функциональные нормы и стандарты. Идеально красивым считалось лицо женщины, если в нем присутствовали три белые черты: белые зубы, белая кожа лица, белок глаза должен быть чисто белым. Во вьетнамском языке слово «белый» используется при описании женского лица: «лицо как цветок, а кожа цвета пудры». В Японии женщины издревле убеляли лицо и особенно тыльную часть шеи, поскольку именно белая шея считалась символом женской красоты. При описании красоты лица и пальцев рук часто вместо слова «белый» используется слово «яшма»: «яшмовое лицо и пурпурные губы». В Китае для характеристики красивой манеры держаться и двигаться используются выражения: «у нее яшмовая походка». Красота мужчины более функциональна: в ней доминируют черты борца, главы, головы и сильной личности. Многие языки пользуются разными атрибутами для эстетической классификации мужчин и женщин. Так, в английском языке мужчины бывают *handsome*, а женщины – *beautiful*. В испаноязычных странах мужчины определяются как *aro*, а женщины бывают *hermosas*, *bellas* и *lindas*. В китайской эстетике женская красота описывается огромным количеством сочетаний иероглифов, многие из которых имеют детерминатив «женщина» – *пу*. «Мужчина» в число детерминативов не входит. Иероглиф «*nan*» – мужчина образован сочетанием двух детерминативов: *tian* – поле и *li* – сила. При описании лица и манер женщины используются фразеологизмы: «лицо прекрасно, как нефрит» (*mian mei ru yu*), «лицо как из льда, кости как из нефрита» (*bing ji yu gu*). Ножки красавицы в Китае традиционно сравнивались с трехвершковыми золотыми корнями лотоса.

У монгольских народов с полной луной и солнцем сравнивали женские лица. Красивые лица мужчин преимущественно сравнивали с луной. В Юго-Восточной Азии сравнение с луной применялось только применительно к красоте женского лица. Во Вьетнаме и Китае красивым считалось квадратное мужское лицо. Использовались при описании красоты и зооморфные сравнения. Так, во Вьетнаме красивые женские глаза – это «глаза голубя».

Различают сублимированную (небесную, чистую) красоту и красоту «земную». «Земная красота загадочна и зловеща, как улыбка Джоконды», – считал русский православный мыслитель Сергей Булгаков. Во всех романских языках прилагательные, восходящие к латинскому *bellus*, являются основными эпитетами, используемыми в сфере искусства: *Les beaux arts* – франц.; *belle lettres* – исп. В русском языке, когда говорят об искусстве, отдают предпочтение прилагательному «прекрасный». Красота женщины, но не мужчины, может быть ослепительной. Когда леди Годива – супруга английского графа Леофрика, чтобы спасти народ от тяжелой подати, введенной ее мужем, проехала по Лондону нагой (таково было условие отмены налога, предложенное Леофриком), жители города спустили на окна ставни, но один из них взглянул в щель и ослеп.

Кроме красоты земной и небесной существуют еще две разновидности красоты, чрезвычайно осложняющие не только ее непосредственное восприятие,

но также восприятие произведений некоторых видов искусства, ее отражающих. Красота предполагает гармонию между внутренним и внешним обликом человека. Когда внешняя красота и привлекательность вступают в противоречие с нравственным обликом человека, красота становится демонической. В демонической красоте прекрасная внешность соединяется с пороками, необузданными страстями, жестокостью и агрессивностью, нарушающими гармонию внутреннего мира, но придающими этому типу красоты особую привлекательность и властную силу. В демонической красоте отражена эстетизация стихийного начала в природе человека, бушующих в нем страстей и соответствующих этим страстям форм жизни. Прекрасное в этом случае неотделимо от безобразного. Демоническая красота губительна для тех, кто ею увлечется. В искусстве романтизма запечатлен яркий образ демонической красавицы, обладающей устойчивыми внешними чертами. Так, Баратынский в стихотворении «Люблю я красавицу» пишет о красавице «с очами лазурными». Далее поэт замечает: «Страшна мне, друзья мои, Краса темноокая...». Портреты такой демонической женщины, «феи самовластной» графини Ю. П. Самойловой, оставил К. Брюллов. Демонической красоте противостоит красота святая. В христианской культуре идеалом такой красоты служил образ Мадонны, Богоматери, Пречистой Девы.

Проблемой является возможность эстетической оценки внутреннего мира человека – его духа и души. В этом мире господствует этическая оценка. Нередко этическая оценка противопоставляется эстетической, как внутреннее – внешнему, сущность – наружности, подлинное – показному, истинное – фальшивому. В христианстве в евангельских текстах красивое ассоциируется с внешним обликом и имеет отрицательные коннотации. Добро отесняет в оценке человека внешнюю красоту на второй план. Красота становится соблазном, совлекающим человека с пути истины и отвлекающим от добра. В русской языковой картине мира красота сблизилась не только с добром, но и с правдой-истиной. Так, Достоевский писал о «красоте народа, его милосердии, душевной трезвости». В истории европейской культуры последовательно сменили друг друга два подхода к триединству Истины, Добра и Красоты. Для христианского Средневековья это триединство было бытийственно, онтологично и сами Имена Божьи – Истина, Добро и Красота – реалистичны. Как Божественные энергии, они – моменты самой реальности. Для современного мирозерцания и культуры в целом, когда «...мышление в функциях все последовательно очищает себя от реликтов мышления в субстанциях», характерна тенденция истолковывать триединство Истины, Добра и Красоты не в онтологическом, субстанциональном плане, а с позиции воспринимающего субъекта, рассматривая их в ценностном ключе и функционально. Наше время приносит не только новую интерпретацию общего характера глобальной связи элементов внутри триединства истины, добра и красоты, но и новую акцентуацию взаимосвязанности отдельных элементов внутри этого триединства. Так, если для антично-средневекового менталитета было характерно единение красоты и добра, что нашло свое выражение в явлении «калокагатии», то для нашего времени характерна скорее тенденция к объединению красоты и истины.

Попытки разрушить триединство Истины, Добра и Красоты начинают, по

выражению Г. Федотова, «смутное время в царстве ценностей»²⁸.

В направлениях авангарда, таких, как кубизм, дадаизм, футуризм, конструктивизм, возникла тенденция к демонстративному отрицанию классических художественно-эстетических принципов и ценностей. Наметился и стал последовательно реализовываться отказ в искусстве от выражения и создания прекрасного, возвышенного, идеального, духовного.

Понятие прекрасного за последнее время в эстетике было существенно ограничено и полностью утратило свое ведущее положение. Совершенная красота, это метафизическое понимание прекрасного было впервые поколеблено, когда во второй половине прошлого века психологическая эстетика сделала попытку найти фундамент и правила прекрасного в человеческом естестве; она исходила из предпосылки, что всем людям должны нравиться одни и те же вещи, поскольку их зрение, слух и другие органы чувств устроены одинаково.

В современной эстетике категория прекрасного уступила место категории интересного. Как оценочная, данная категория ушла не только из искусства, но и из жизни. Последовательно занимаясь вытеснением, развенчанием и разрушением всего идеально-гармоничного и особенно гуманного, эстетически-философская мысль XX века окончательно развела гуманитарное знание и искусство. Один из приговоров прекрасному можно обнаружить в современном немецком «Историческом словаре философии», вышедшем в 1992 году, в котором отмечается: «В XX веке понятие прекрасного утратило свое значение как для произведений искусства, так и для теории искусства»²⁹.

Объективной эстетической категорией является категория «возвышенное». В категории «возвышенное» в наиболее полной мере воплощается единство природного и социального содержания эстетического. И. Кант в своем учении о возвышенном обнаружил его диалектическую двойственность: с одной стороны, возвышенное объективно (математическое), с другой – оно субъективно, духовно (динамическое), так как подавляя наши чувства, возвышенное освобождает дух. И. Кант в конечном счете отдает предпочтение субъективному, динамическому возвышенному. Но он уже пытался обнаружить диалектически-противоречивое единство объективного и субъективного содержания в нем, когда говорил: «Природа, в эстетическом суждении рассматриваемая как сила, которая не имеет над нами власти, динамически возвышенна». Для Гегеля «возвышенное» выступает уже в более объективированном виде. Для него оно есть выражение преобладания вечно существующего над преходящим субъектом.

В возвышенном обнаруживается несоизмеримость объекта, его превосходство по отношению к индивиду. И в этом смысле возвышенное есть нарушение гармонического целого, совершенное дисгармоническое. Но вместе с тем возвышенное, особенно в социальном аспекте, есть преодоление этой дисгармонии в общественной и индивидуальной практике, что проявляется в подвиге или героическом. В искусстве это выражается через концепцию романтического или через демоническое. Таким образом, сущность возвышенного заключается в диалектически-противоречивом единстве, в совершенной дисгармонии; проявление же возвышенного – в социально-прогрессивной

²⁸ Федотов Г.П. Собрание сочинений. В 12 т. Т. 2. М. 1998. С. 322.

²⁹ Historisches Worterbuch der Philosophie Basel, 1992. Bd. 8. S. 1383.

практике. Возвышенное побуждает человека к признанию неизведанно-великого в природе, обществе и духовной жизни.

2.2 Сущность трагического и его основные формы

Сущность трагического – разрешение конфликта между идеалами и жизненной реальностью. В категории *трагического* подчеркивают его объективно-социальное содержание. В нем эстетическое существует как отрицательно-совершенное, то есть как специфически возвышенное или социальная дисгармония, в исторической перспективе преодолеваемая социально-прогрессивной силой. Эта дисгармония есть результат борьбы непримиримых социальных сил, которая существует как «трагическая коллизия между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления». В онтологии трагического существует еще один аспект – это трагическая коллизия, возникающая в результате столкновения человека с природой. Характер этого вечного конфликта в конечном счете определяется социальными отношениями. Н. Чернышевский видел природу трагического в страдании и смерти. Между тем далеко не всегда смерть и страдание воспринимаются как трагедия. Страдание по своей сути явление психофизиологическое, а смерть – биологическая закономерность. Чтобы эти явления стали эстетическими ценностями, нужен определенный социокультурный контекст, в котором страдание и смерть соотносятся с судьбой идеала и ценностно осмысливаются, вызывая чувства сострадания, скорби и душевной боли.

История человечества с самого начала была не только противоборством стихий общественных – войн, восстаний, бунтов и революций, но и противоборством человека и природной стихии. Непосредственная зависимость трагического от человеческих идеалов обнаруживается при историческом его рассмотрении, ибо с изменением идеалов менялись трагические коллизии и трагические герои. Носителями трагического могут быть мифологические или сказочные персонажи, животные и даже вещи. Трагическими могут быть такие жизненные ситуации, в которых нет ни смертей, ни страданий, а идеал терпит поражение от подавляющей его пошлости обыденного существования, которое губит в человеке все человеческое. Трагическое связано с оптимистическим или пессимистическим отношением к жизни. Исторически первой была форма оптимистической трагедии. Миф дает представление о смерти человека как переходе к вечной счастливой жизни в загробном мире. Таковы мифы земледельческих народов об умирающих и воскресающих богах Дионисе, Осирисе, Адонисе, Аттисе, Мардуке. Закономерность перехода трагического в событийной сфере – переход гибели в воскресение – сочетание глубокой скорби и восторга проявляется в трагедийном действе эскимосов, в сказках банту. У древних индийцев представление о метемпсихозе связано с идеей эстетического совершенствования. В Ведах утверждается красота загробного мира и радость ухода в него. Древние мексиканцы считали, что конечная судьба определяется тем, как человек покидает мир.

В мировой художественной культуре обозначились две крайние позиции осмысления трагедийных ситуаций; экзистенциальная или буддистская. Экзистенциализм приравнивает жизнь к смерти, поскольку они абсурдны,

буддизм приравнивает смерть к жизни (умирание означает перерождение). И в том и в другом смысле развитие трагедийного сознания оказывается невозможным. Гибель личности приобретает трагическое значение в христианской культуре, поскольку человек выступает одновременно как конечное и бесконечное существо.

Трагедия – вершина античного искусства. В античной трагедии герой знает будущее, но действует свободно. Целью трагедии является катарсис: очищение чувств зрителя посредством страха и сострадания. Эстетика Платона не вместила в свои рамки трагедию. По мнению Платона, человечество, не сумевшее разумом обуздать страсти и жить счастливо, не должно умножать свои страдания изображением трагического на сцене. В противоположность Платону Аристотель высоко ценил трагедию и видел в ней вершину искусства. Трагедия воспроизводит переход от счастья к несчастью. Аристотель писал: «Трагедия есть подражание не только законченному действию, но также страшному и жалкому, а последнее происходит особенно тогда, когда случается неожиданно, и еще более, если случится вопреки ожиданию и одно благодаря другому, ибо, таким образом удивительное получит большую силу, нежели если бы оно произошло само собой и случайно, так как и из случайного наиболее удивительным кажется все, что представляется случившимся как бы с намерением...». Трагический герой, по Аристотелю, «не отличается особой добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастье, каковы, например, Эдип, Фиест и выдающиеся лица подобных родов». В «Поэтике» Аристотель говорит главным образом о трагедии и трагическом катарсисе.

Абсолютные конфликты, на которых строятся классические трагедии, подвергаются эрозии уже в христианской традиции, где молитва, исповедь и покаяние могут быть рассмотрены как эманация катарсиса и как его отрицание. Постановка Бога на место Рока изменяет всю структуру взаимоотношений человека с его судьбой, свободы воли – с детерминизмом. Рок – это слепая сила, Бог персонифицирован, к нему можно обращаться, вести диалог. Идея очищения через страдание сохраняется, но парадоксально переносится из сферы восприятия трагедии в саму жизнь и соответственно в содержание произведения. Жития святых и мучеников можно считать трагедиями лишь в бытовом смысле слова. Их функция – не очищение от страстей, а наглядность образца, эталона для подражания. Американский критик и писатель Дж. Стейнер в 1961 году написал книгу «Смерть трагедии». Одну из основных причин этой смерти исследователь видел в утверждении христианства. «Христианство – это антитрагическое видение мира... Будучи проводником вечности, смерть христианского героя может быть поводом для печали, но не для трагедии». В Средние века трагическое выступает не как героическое, а как мученическое. Это трагедии не очищения, а утешения. Логика средневековой трагедии позволяет утешиться, ведь муки более достойных горше твоих. Утешение земное дополняется утешением небесным.

На рубеже Средних веков и эпохи Возрождения Данте в «Комедии» сочувствует героям. Мир и его трагедии не нуждаются в божественном вмешательстве. Трагический конфликт имеет социальную природу. Это означало,

что человек почувствовал себя свободно творящим свою жизнь. Наступала эпоха индивидуализма. В эпоху Возрождения вновь возникает огромный интерес к теории трагического Аристотеля. Это было связано с находкой аристотелевской «Поэтики», которая считалась утраченной в эпоху Средневековья. Интерес к теории трагедии Аристотеля сохранился в эстетике классицизма. Здесь аристотелевский катарсис рационализируется и постепенно превращается в средство достижения умеренности и нормализации страстей. В этом духе интерпретирует трагедию один из крупнейших представителей французского классицизма Корнель. По мнению Корнеля, сущность трагического катарсиса заключается в том, что «сострадание относится к лицу, которое мы видим в несчастье, следующий же за состраданием страх относится к нам. Сострадание к несчастью, в котором мы видим себе подобных, приводит нас к боязни такого же несчастья для нас самих, страх – к желанию избежать этого несчастья, желание – к очищению. К обузданию, исправлению и даже искоренению в нас страсти, повергающей в наших глазах в это несчастье лиц, возбуждающих наше сожаление»³⁰. Расин и Корнель подражали драматургии Древнего Рима, однако у этих авторов роковое стечение обстоятельств уступило место психологическим мотивировкам и чувству долга. Классицистическая драма предпочитала обнаруживать в своих героях только одно доминирующее чувство, одну страсть, например, скупость, ревность, низость. С этой точки зрения Корнелю было непонятно, как трагедия может вызвать одновременно два чувства – сострадание и страх. По его словам, Аристотель полагал, «что достаточно одного из них, чтобы вызвать очищение страстей». Корнель, как и другие теоретики классицизма, предписывал катарсису назидательное, дидактическое значение, видел в нем средство улучшения нравственности. Так, смысл трагедии «Эдип» Корнель видел в том, что она очищает наше стремление предугадать будущее и дает нравоучительный урок о вреде предсказаний.

Для классицистской трагедии смысл жизни раздвоен: он и в личном, и в общественном счастье человека. Оба эти плана трудно сочетаемы. Всюду трагический разлад чувства и долга. В торжестве чести, триумфе общественного долга – продолжение трагического героя в человечестве. Так, для теоретика классицизма Буало трагедия есть «трагедия сострадания». Трагедия, развлекая нас, рыдания исторгает и вызывает сочувствие, ибо трагический герой действует либо по неведению, либо является преступником поневоле.

В эпоху Просвещения Д. Дидро требует в трагедии простоты, правды. С критикой Корнеля и принципов классической драмы выступил Лессинг. В отличие от теоретиков классицизма, которые полагали, что чувства страха и сострадания испытывает не зритель, а только герои трагического действия, Лессинг видел сущность трагического очищения именно в том, что зрители относят к себе самим то, что испытывают герои трагедии. По мнению Лессинга, необходимо изображать ужасы и жизненные бедствия, не приукрашивая и не смягчая их, раскрывая внутреннюю необходимость этих событий. Трагедия не исключает высшей гармонии и справедливости. Эстетика просветителей допускала, что героем трагедии может быть простой человек, отличающийся

³⁰ История эстетики. М. 1962–1970. Т. 2. С. 217–218.

незаурядностью характера. Кант стремился отличить комедию от трагедии на том основании, что трагедия возбуждает чувство возвышенного, в то время как комедия – чувство прекрасного.

Волна романтизма еще более усилила индивидуализм и роль свободы воли в экстремальных ситуациях. В искусстве романтизма состояние мира выражается через состояние духа. Зло всесильно, и герой не может его устранить из жизни даже ценой своей гибели. У Стендаля трагедия стала обыкновенной историей, а ее герой – частным человеком. И поэтому трагедия как жанр исчезает, но как элемент она проникает во все роды и жанры искусства. Гегель считал основным пунктом теоретической проблематики трагического природу тех многообразных целей, которые должны получить осуществление в качестве содержания трагического характера. Для Гегеля цель трагической личности – стремление к абсолютному в его сущности. Пример трагической личности – Фауст Гете, стремившийся примирить знания с абсолютным. В трагедии нет места случайности. Таким образом, по Гегелю, трагическая развязка должна быть закономерна и необходима. Конфликт в трагедии неразрешим, ибо порожден не мелкой ссорой, а глубинными противоречиями. Гегель полагал, что художник не волен убить своего героя, как и когда ему заблагорассудится. Для Гегеля трагическое есть результат взаимодействия трагического характера и трагедийных обстоятельств: конкретных обстоятельств, складывающихся вокруг данного характера благодаря его активности, и общих обстоятельств, существующих благодаря общей конкретно-исторической обстановке, порожденной деятельностью человечества. Критический реализм раскрывал трагический разлад личности и общества.

Ослабление позиций трагедии как жанра при постоянном возрастании трагедийного жизнеощущения принадлежит к самым существенным сдвигам в жанровой структуре искусства XX века. Категория трагического в культурном сознании человека к концу XX века оказалась окончательно дезориентирована и «сдвинута». Трагическое в искусстве XX века огромно по своему значению и сложносоставно. В XX столетии сущность трагического и восприятие трагического менялись. Понятие «трагическое» традиционно неразрывно связано с «возвышенным». Герой, действовавший в античной или шекспировской трагедии, был носителем высоких идеалов и/или активного начала, направленного чаще всего на утверждение сил добра или на ниспровержение сил зла, и в том и в другом случае воплощающих нечто высшее по сравнению с тем, чем была его личная (единичная) судьба, будь то рок, древнее проклятие, интересы государства или народа, сознание чести или долга. XX век с первых шагов допускает нечто новое в структуру трагического искусства, перемещая внимание на судьбу человека и его внутренний мир, на «трагическое чувство жизни» (наименование книги Мигеля де Унамуну «Трагическое чувство жизни у людей и народов» (1912)). Не только в философии, но и в реальном литературном процессе «личное», даже «бытовое» часто оказывается важнее высоких деяний и исторических задач. Так, в драмах Ибсена трагическая личность вытесняет трагического героя. Маяковский дает своей драматизированной поэме, вышедшей под названием «Владимир Маяковский» (1913), жанровое определение «трагедия».

Первая мировая война (которую так часто называли истинным началом XX века), а затем завершившие ее революции резко изменили ситуацию; страдания,

гибель и насильственная смерть становились повседневностью, на войну не надо было отпраиваться за тридевять земель, она сама, как и революция, могла войти в любой дом. Трагедиям в искусстве становилось трудно соревноваться с трагедиями в реальной жизни, которые читателям и зрителям были знакомы не понаслышке. Гигантская волна трагических тем, сюжетов, коллизий надолго затопила мировое искусство; те способы и средства, которыми на рубеже столетий писатели и художники стремились выразить «ужасное в человеческой жизни», стали восприниматься как малоубедительные. Десятилетие спустя после окончания Первой мировой войны, как ее своеобразный итог, в Германии вышел в свет роман «На Западном фронте без перемен» (1929) Ремарка, а вскоре после окончания Второй – «Доктор Фаустус» (1947) Томаса Манна. В двух разных книгах трагическое начинает отдаляться от своего постоянного и естественного спутника – идеи героизма. Эпоха мировых войн, массовых смертей, террора против инакомыслящих, геноцида вносила свой корректив в понимание и в восприятие трагического, описанное Иосифом Бродским: «В настоящей трагедии гибнет не герой, гибнет хор». «Чума» А. Камю, заключавшая в себе новую формулу трагических обстоятельств, в значительно большей мере, чем философия «абсурдного человека» сама по себе, оказала воздействие на современную интеллектуальную атмосферу. Замкнутый круг зла, из которого нет выхода, схема, спровоцированная сюжетной конструкцией «Чумы», стала структурообразующей моделью философских концепций и трагических сюжетов в искусстве второй половины XX века.

В России (и будущем Советском Союзе) после Первой мировой войны, Февральской и Октябрьской революций, гражданской войны утвердилось понимание сущности трагического, соответствовавшее восходящему к немецкой классической философии представлению, согласно которому в трагическом конфликте победа исторически прогрессивной идеи достигается ценой страдания, невозможных утрат или гибели ее носителя; поэтому, по Гегелю, в трагедии нет места для «голой гибели индивидуумов». В марксистско-ленинской эстетике трагедия определяется, как невозможность разрешить назревшую историческую задачу из-за отсутствия для этого реальных ресурсов. Под этим углом зрения в СССР в 30-е годы была широко распространена формула «оптимистическая трагедия» (по названию пьесы Вс. Вишневского о Гражданской войне, 1933). Горе и страдания отдельной человеческой личности воспринимались как нечто неизбежное, оправданное светлым будущим, а гибель индивидуума – как плата за это будущее, насилие (по Марксу, «повивальная бабка истории») – как вынужденный грех, который деятели революции брали на себя перед будущим. Самопожертвование, переходящее в жертвенность, становилось лозунгом дня. Полная бесчисленных примеров героизма и самопожертвования, насильственной смерти и массового террора, гибели высоких идеалов и торжества изуверства история России XX века не дала ничего надолго сохранившегося собственно в жанре трагедии; обмеление трагического компонента происходило и в других сферах искусства, упрощая и обесцвечивая его; опасность этого осознавалась еще в начале 20-х годов. Идеологическая цензура помогала трагическому в жизни решительно превосходить по силе эмоционального воздействия трагическое в искусстве.

Современная массовая культура превращает конфликты и противостояния, в том числе нашедшие отражение в драматургии, в зрелища, как, например, голливудские экранизации античных сюжетов. В массовой культуре трагическое мировосприятие сдвинуто на периферию художественного восприятия. Классический роман как буржуазное искусство и экран как проводник компенсаторно-развлекательного начала неминуемо превращают трагедию в мелодраму и по своей природе требуют разрешения конфликта внутри сюжета. Добро и зло четко разграничены, у человека сохраняется право выбора того или другого. Тут-то и возникает современный заменитель катарсиса – «хеппи-энд», счастливый конец. Трагическое по сути состояние мира нынешнего времени не способно выразиться в трагедии по определению. Человек сегодня теряет свою субъектность, добровольно или насильственно превращаясь в марионетку, в послушника и жертву обстоятельств, исторического процесса, в манипулируемый объект неких всемогущих, невидимых кукловодов в лице крупнейших мировых игроков новой технотронной цивилизации.

Сегодня понятие «герой», как и понятие «положительно прекрасный человек», – явление, исчезающее в театре и литературе. Совестьную рефлексирующую личность уже давно сместил и в жизни, и на сцене «иронический человек». Творцы современного культурного пространства на самом деле стараются всячески избежать обращения к трагическому пафосу в творчестве, как и самого трагического мироощущения в жизни.

От трагического героя осталась только его масса, скрывающая иное содержание. Пьесы новых отечественных авторов В. Сигарева, братьев Пресняковых, М. Курочкина или И. Вырыпаева нельзя отнести к жанру трагедий, хотя то, о чем они повествуют, достаточно трагично и страшно. Но персонажи этих пьес, как и их авторы, не станут вступать в принципиальный, трагический конфликт с системой мироздания, несущей в себе гниль, или новых человеческих отношений, образующихся на ее основе. Так, в пьесе «Пластилин» В. Сигарева дана картина полного человеческого вырождения в далекой российской провинции. Одним из самых ярких примеров современной отечественной «черной комедии», полной ужасов и абсурда бытия, является спектакль «Изображая жертву» по пьесе братьев Пресняковых в постановке К. Серебренникова в МХТ им. А. П. Чехова в 2004 году. Главный герой Валя работает в милиции, в обязанности его входит изображать жертву во время следственных экспериментов. В финале Валя равнодушно убивает мать, отца и невестку. Классические античные и шекспировские трагедии современный театр охотно интерпретирует в духе близкой ему «черной комедии» или, в порядке эксперимента, как опыт овладения русскими актерами, воспитанными на традициях психологического театра, неизвестной им сценической и драматургической техникой. Так, у В. Мирзоева в шекспировском «Лире» Лир – отвратительный старик с прогрессирующей болезнью Паркинсона. Утверждение «черной комедии» в искусстве постмодернизма воплощает тезис Т. Адорно о том, что трагедия больше невозможна в современном мире, в котором господствует ужас без конца и без смысла. В таком пространстве остаются бесконечная игра, стилизация, ирония как неизменный спутник безверия и сомнения и бесстрастное созерцание до тех пор, пока парадоксальная природа

искусства, утверждающего себя в сознательном саморазрушении, не обретет новое возрождение в очищающем пламени отрицания, колебания и вечного поиска эстетической истины³¹.

Одной из центральных категорий в понимании трагического является категория «катарсис». Аристотель определял катарсис как эстетическое средство. Эрнст Кассирер в «Очерке о человеке», комментируя текст Аристотеля, характеризует катарсис как процесс синтеза, в котором происходит трансформация эмоциональной жизни, перевода повседневного, практического опыта в сферу «чистой эстетической формы», где динамически сочетаются радость и грусть, надежда и страх. Дискуссии о природе трагического катарсиса продолжались вплоть до XIX века. В середине этого столетия появилась принципиально новая интерпретация этого аристотелевского понятия. В 1857 году Якоб Бернайс утверждал, что катарсис не имеет ни морального, ни гедонистического значения. Он предположил, что на самом деле Аристотель понимал катарсис как медицинское очищение, подобное очищению желудка. Фрейд вместе с Йозефом Бройером в 1865 году издает книгу «Исследование истерии», в которой катарсис трактуется как метод устранения страхов и подавленных эмоций. Если раньше катарсис понимался главным образом как эстетическое средство или, порой, как медицинский феномен, то Бройер и Фрейд трактовали катарсис с помощью психотерапевтического метода, как процесс устранения страхов и напряженности посредством выражения эмоций, которые были скрыты, подавлены, бессознательны. В XX веке понятие катарсиса многократно использовалось для исследований в области психологии искусства и эстетики. Так, А. С. Выготский в «Психологии искусства» определил катарсис как закон эстетической реакции, связанной с действием эстетических эмоций. «Эта реакция включает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение»³². Венгерский философ Георг Лукач считал катарсис главной эстетической категорией. «Если не возникает близкого сродства между героем и его роком, то неизбежно не происходит и глубочайшего трагического потрясения. Трагическое, как часто было в истории, искажается, превращается в бессмысленный ужас или опошляется до обыденной сентиментальности. Ясно, что эстетическое – а также неотделимое от него этическое и социальное – значение трагедии состоит именно в той правде жизни, которую, очищая и возвышая, отражает искусство. Отсюда следует, что индивид предельными испытаниями доказывает подлинность своей личности. Вот почему трагедия рождает наиболее ярко выраженную форму катарсиса»³³. «Катарсис может... включать в себя в этическом смысле проблематичную и даже негативную тенденцию»³⁴. Для Лукача катарсис – инструмент регулирования взаимоотношений эстетического и нравственного, заключающегося в произведениях искусства и в процессе его восприятия.

Современное понимание катарсиса представляет собой пеструю картину

³¹ См.: *Вислова А.* Трагическая маска в пространстве «черной комедии» // Катарсис: метаморфозы трагического сознания. Сост. и общ. ред В. П. Шестакова. – СПб.: Алетейя, 2007. С. 167.

³² *Выготский А. С.* Психология искусства. М., 1965. С. 279.

³³ *Лукач Г.* Своеобразие эстетического. М., 1986. Т. 2. С. 428–429.

³⁴ *Лукач Г.* Указ. соч. С. 429.

самых разнообразных, а порой и взаимоисключающих смыслов, понятий и представлений. Сегодня этим термином обозначаются популярные музыкальные и танцевальные группы, в том числе и популярная отечественная группа хард-рока, общество психологической поддержки людей, нуждающихся в помощи, сексуальные общества, японский фильм, французский роман ужасов, серия популярных песенок, серия комиксов и т. д.³⁵ Массовая культура сохраняет четырехчленную форму катарсиса Аристотеля (подражание – страх – сострадание – наслаждение), демонстрируя способность к подражанию, культивированию жанров, основанных на страхе, проявляя склонность к состраданию, во всем вызывая самые экстенсивные его формы наслаждения, такие, как экстаз. Но если у Аристотеля катарсис рассматривался как целостный процесс, в котором каждый элемент необходим и существенен, то современные терапевтические теории катарсиса концентрируют внимание только на одном элементе, игнорируя все другие.

Есть существенные препятствия для того, чтобы трагическое мировосприятие заняло в массовой культуре ведущее место. В культурном дискурсе «цивилизации молодых» героем масскульты является «крутой» бритоголовый браток или идеальный спецназовец. Там, где все истины и ценности в моральном смысле равноценны, трудно создать на сцене или экране возвышенный идеал и показать открытый реальный трагический героизм во имя справедливости, чести и долга. Современное искусство, и отечественный театр в частности, сдается под натиском экспансии всепоглощающей пошлости, стирающей границы между добром и злом, прекрасным и безобразным, высоким и низким, глубоким и поверхностным. Трагедия становится невозможной в пространстве пошлости.

Столкновение идеального с реальным может привести не только к трагическому исходу. Если трагическим конфликт становится тогда, когда идеальное терпит столкновение с реальностью, то его разрешение воспринимается как комическое, когда поражение терпит реальность: это происходит потому, что, созерцая некое явление в человеческой жизни или в художественном ее воспроизведении, мы способны не только ощутить его безобразие, но и отнестись к нему с сарказмом, насмешкой или иронией.

2.3 Комическое и его модификации

Комическое есть общее свойство явлений, возбуждающих смех. Трудность определения комического объясняется широтой сферы его распространения вне искусства, обилием и разнообразием его оттенков. Определенное свойство, общее для всей сферы комического, заключается в том, что речь всегда идет о противопоставлении двух смысловых связей, в свете которых рассматривается данная реальность. Наиболее явно эта двойственность проявляется в словесной остроте, поскольку значение наиболее четко выступает в речи. Одна из наиболее частых форм ситуационного комизма – недоразумение. Комизму характерно присуще свойство, на которое обратил внимание Бергсон: комические

³⁵ Шестаков В. Катарсис: от Аристотеля до хард-рока // Катарсис: метаморфозы трагического сознания. Сост. и общ. ред. В. П. Шестакова. — СПб.: Алетейя, 2007. — С. 24.

персонажи проявляют склонность к типичности. Типичность вызвана здесь тем, что возникает потребность в доминирующей черте характера, благодаря которой в глазах ее носителя мир получал одностороннюю, отличающуюся от нормального понимания вещей окраску.

Такое понимание сущности комического показывает, что оно не является тождественным смешному. Смешное – явление психофизическое, а комическое – эстетическое. Классическое определение комического восходит к Аристотелю. «Комедия... – говорится у него, – есть воспроизведение худших людей, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное – это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное; так... комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без [выражения] страдания». Аристотель считал, что смех вызывается такой ошибкой и безобразием, которые не угрожают жизни и не вызывают страданий. Мы смеемся над глупостью, рассеянностью, неловкостью человека и всяческими другими недостатками и слабостями, если они не представляют серьезной угрозы для него и для других людей. Если же мы ощущаем в отрицаемом нами явлении нечто страшное, мерзкое, гнусное, тогда отношение к нему парализует веселую реакцию смеха. В гносеологическом аспекте в категории комического наблюдаются социально-субъективные моменты. Само комическое объективно, но его эстетическое содержание раскрывается через его оценку как такового. В этом его существенное отличие от категории трагического. Для появления комизма необходима определенная отстраненность, обнаружение противоречия между развитым сознанием общества и индивидуума.

Комическое очень многообразно. Оно развивается вместе с развитием духовной жизни общества, в особенности в его национальных формах, в наиболее общих принципах существует как юмор и сатира.

Остроумие – исходное проявление восприятия человеком мира под комическим углом зрения, с которым встречаемся. В искусстве остроумие переплавляется, рождая такие художественные формы комического, как гротеск, фарс, юмор, сатира. На более глубоком уровне обнаруживается различие таких форм остроумия, как шутка и сарказм. Объектом шутки являются известные слабости и мелкие недостатки хорошего в основе своей человека, т.е. такие качества, которые не соответствуют, но и не угрожают идеалу. Саркастически мы оцениваем низменные, пошлые, порочные черты человека, которые вступают в борьбу с идеалом и опасны для него. Отсюда вытекает и различие психологического «механизма» шутки и сарказма: шутка дружелюбна, она может быть веселой, грустной, но всегда незлобивой и необидна в отличие от язвительного и презрительного, уничтожающего объект сарказма. Это различие приобретает в искусстве формы юмора и сатиры. В изобразительном искусстве юмористическое изображение человека называется дружеским шаржем, а сатирическое – карикатурой. Юмор и сатира, как шутка и сарказм – крайние полюсы широкого спектра различных форм комического, между которыми располагается целый ряд промежуточных, переходных форм. Шутка может быть более или менее добродушной, юмор – более или менее веселым, сатира – более или менее гневной. Подвижны границы между карикатурой и шаржем.

Другая плоскость морфологического анализа сферы комического позволяет определить различия способов достижения комического явления – открытого и ироничного.

Самостоятельными формами комического выступают ирония и фарс. Ирония ставит под сомнение кажущуюся идеальность реального, т.е. срывает со лжи покров истины, с глупости – покров ума, и происходит победа идеального над несоответствующей ему жизненной реальностью. Как открытая, так и ироническая комическая критика могут проявляться с равным успехом в формах шутки и сарказма, юмора и сатиры. Ирония – одна из основных категорий эстетической теории романтиков. Ирония задействует сложные интеллектуальные механизмы, способные сопрягать противоположные по смыслу текст и подтекст, и играть на совмещении внешнего и внутреннего. Фарс – это форма, в которой комический эффект достигается несуразницей чисто внешнего, физического действия, обладающего минимальной духовной содержательностью. Он характерен для детства человечества, последние остатки фарсового комизма встречаются сегодня в цирковой клоунаде.

На протяжении всего XX века в литературе происходило расширение области смешного (а тем самым – и семантики самого понятия смеха), и это все заметнее сказывалось на внутренней жизни жанров, на их соотносительности в границах различных художественных систем, на характере и качестве эстетического мышления. В 1900 году вышла работа «Смех» А. Бергсона, единственная из всех работ французского философа целиком посвященная эстетике и лишь опосредованно связанная с основным кругом его интересов. В «Смехе» предпринято рассмотрение способов возникновения комического с привлечением многочисленных примеров из истории литературы от античности до Мольера и Теофиля Готье. А. Бергсон не разграничивал понятия смешного и комического и попытался найти формулу смеха и вывести из нее все разновидности комического.

Смех является чем-то вроде наказания тем людям, которые не могут приспособиться к данному обществу, за это общество наказывает смехом своих нерадивых членов. Определяющая формула комического, по Бергсону, такова: комическое есть «живое, покрытое слоем механического». Жизнь, успешное существование в обществе требуют постоянного обновления, которое может быть принесено в инертную материю только соприкосновением с живым духом. Только душа животворит тело. Но материя противится этому, тянет в свою сторону, на путь инертности, автоматизма. Бергсон связывает негативные качества механической косности и автоматизма с материей, а живое, всегда бодрствующее начало – с духом. Свою теорию он помещает в контекст своей философии, которая утверждает приоритет духа над материей, жизни над сознанием, интуиции над разумом и рассудком. Согласно Бергсону, «не существует комического вне собственно человеческого», а сфера «человеческого» безбрежна в прямом и точном значении слова. Поэтому комическое невозможно локализовать. Если Кант считал, что смех вызывается ожиданием, которое разрешилось ничем, Г. Спенсер связывал комизм с безрезультатным усилием, то Бергсон единственным бесспорным положением, касающимся смеха, считает его универсальность, то есть способность охватывать все, относящееся к «совместной

жизни людей».

Оттенки смеха бесконечно разнообразны, поэтому попытки разграничения, и тем более противопоставления, разных видов комического не могут быть четкими. Падение в колодез как результат неосмотрительности и как следствие «погони за химерой» – обычного занятия романтиков – не одно и то же, но «если взять рассеянность как связующее звено, можно видеть, что очень глубокий комизм связан с самым что ни на есть поверхностным комизмом». Смех возникает в самых разных жизненных ситуациях, оставаясь по своей природе неизменным, какие бы цели – от развлечения до сатирической насмешки – он ни преследовал. Бергсон убежден, что предмет комического не исчерпывается ни уродством, ни нелепостью, ни косностью. Смех вообще несводим к конкретным обстоятельствам действительности или реальным формам социального поведения, сколь бы обширным ни становился их перечень. Основным источником комического – бездумное повторение, подражание, которое обесмысливает плоское однообразие, не оставляющее места для индивидуальности, «механическое в живом». Смех возникает каждый раз, когда жизнь подменена автоматизмом, и перед нами «тело, берущее перевес над душой... форма, стремящаяся господствовать над содержанием, буква, спорящая с духом»³⁶. Ситуация в зависимости от характера связанного с нею сюжета способна провоцировать улыбку, иронию, издевку, сострадание, даже ужас, но все равно остается в пределах области смешного. Схожесть с типом и стертость всего нетипового – одна из наиболее устойчивых характеристик комического персонажа, а сама эта типажность – неиссякаемый источник смеха: «Комично оказаться вставленным... в готовую рамку. Но комичнее всего самому стать рамкой... то есть отлиться раз и навсегда в определенный характер»³⁷.

Жиль Делез в своей книге «Логика смысла» (1969) характеризует юмор как «искусство поверхности», а иронию как искусство глубины и высоты. Ирония появляется там, где есть «переворачивание» высоты и дна, верха и низа, то есть там, где есть «глубина». Ирония является средством низведения одних и возвышения иных, но она не устраняет сущности иерархии. Ирония связана была с классическим и романтическим дискурсом. Первый на вопрос «кто говорит» отвечал – «индивидуальность», второй – «личность». Общим для разных типов иронии является «сингулярность» (единичность) в пределах индивидуально-личного. «Но под обоими дискурсами, расшатывая и разрушая их, теперь заговорило *безликое, грохочущее Основание*. Язык Основания – язык, сливающийся с глубиной тел. Дионис, затаившийся под Сократом, – демон, подносящий Богу и его созданиям зеркало, в котором расплываются черты любой индивидуальности. Это и хаос, рассеивающий личности»³⁸. Юмор приходит на смену иронии и лучше выражает современное состояние мышления и языка, когда «пустые небеса отвергают сразу и высшие мысли духа, и главнейшие циклы природы». Выражением «пустых небес» является юмор, искусство поверхности, потому что пустота и есть поверхность, где создается пустота. «Приключение юмора – это двойное устранение высоты и глубины ради поверхности», – пишет

³⁶ Бергсон А. Смех. М., 1992, С.39.

³⁷ Бергсон А. Указ. соч. С. 93, 94.

³⁸ Делез Ж., Логика смысла. М. Фуко. *Theatrum philosophicum*. М., Екатеринбург, 1998. С. 189.

Делез³⁹. Если ирония – это соразмерность бытия и индивидуальности, то юмор – соразмерность смысла и нонсенса, искусство поверхностей и двойников. Здесь не имеют смысла ни связь слова с общими понятиями, ни обозначение, нет связи между предложением, речью и субъектом, их выражающим, всякая глубина и высота упразднены. Делез уравнивает истину и ложь, а средством их всесмещения считает юмор, который не противопоставляет одно другому, а уравнивает их. Для формирования нового мышления, удерживающегося на поверхности, Делез вводит понятие «смысл-событие».

Опыт жизни в условиях господства тоталитаризма позволил осознать естественную и неразрушимую связь смеха со свободой. В литературе понимание смешного как «освобождения от жизненной серьезности» характерно для таких произведений, как «Дела д'Артеза» Г. Э. Носсака, «Глазами клоуна» Г. Белля, «Сандро из Чегема» Ф. Искандера, «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева, «Зона» и «Заповедник» С. Довлатова.

Переход от скорби к радости – она из загадок трагического. Взаимодействие трагического и комического наиболее полно соответствует духу нашей эпохи. Так, по мнению музыковеда И.И. Соллертинского, эстетическая структура Четвертой симфонии Чайковского может быть выражена формулой «трагедия – гибель – праздник». XX век сильно осложнил разграничение комического и трагического начал в искусстве, которые стали выступать в причудливом симбиозе, подчас образуя органичный синтез, порождая жанр трагикомедии. Ситуация, когда переплетение трагического и комического – общее веяние, заставила пересматривать традиционные классификации комического, которые разрабатывались в эстетике XX века. В. Пропп классифицировал смех в соответствии с идеологическими или моральными целями автора и природой его художественного мышления. Произведением, комическим по своей трактовке и своему стилю, но трагичным по содержанию, Пропп считал «Записки сумасшедшего» и «Шинель» Гоголя. Эффект гротеска, создающего впечатление на грани смеха и кошмара, является определяющим в эстетике сюрреализма, в драматургии С. Беккета и его последователей, в современных, чаще всего пародийных версиях «отического романа».

Таким образом, художественная практика прошлого, XX века, отличается крайним разнообразием направлений. Искусство впервые вышло за исторически сложившиеся границы, нарушив границы видов и жанров. Общий для культуры XX века техницизм повлиял на искусство, вызвав к жизни целый комплекс не укладывающихся в привычные рамки искусств технические искусства. Развитие новых информационных технологий привело к появлению медиа-искусства, становление которого продолжается и в настоящее время. Утрата духовных абсолютов, разбожествление мира привели к радикальным изменениям системы эстетических категорий. Искусство в своих радикальных направлениях перестало служить Добру, Истине и Красоте.

К основным категориям эстетики относятся такие категории, как «эстетический идеал», «эстетический вкус», «эстетическое чувство».

³⁹ Делез Ж. Там же. С. 184.

Эстетический идеал – категория, в которой с наибольшей полнотой выражена объективная социальная и духовная сущность человека. В нем концентрированно выражено поступательное развитие общества в конкретно-чувственном образном раскрытии совершенства человека и природы. Феноменологически эстетический идеал существует как исторически конкретное представление о совершенной жизни и совершенной красоте природы. Наиболее полно феноменология эстетического идеала выражается в искусстве.

Эстетический вкус – категория, объединяющая в себе эстетический идеал и эстетическое чувство. В собственно эстетическом смысле «высокого вкуса» термин «вкус» впервые употребил Бальтасар Грасиан, обозначив так одну из способностей человеческого познания, ориентированную на постижение прекрасного и произведений искусства.

Эстетический вкус, с одной стороны, является способностью высказывать суждение об эстетических достоинствах предмета, с другой – рефлексией, эмоцией, в которой реализуется индивидуальная неповторимость личности. Эстетический вкус – это рационально-эмоциональная оценка действительности. Феноменологически эстетический вкус выражается в многообразии индивидуальных рационально-эмоциональных оценок, в антиномии всеобщего и единичного, которая разрешается через диалектическое единство воплощенных в нем эстетического идеала и эстетического чувства. Всеобщность идеала оказывается необходимым условием существования эстетического вкуса личности, социальной группы и класса.

В социальном аспекте категория эстетического вкуса органически связана с проблемой эстетического воспитания, с процессом формирования социально-природного и духовного совершенства человека. Эстетический вкус как единство эстетического идеала и эстетического чувства формируется не только искусством, но и всей духовно-практической деятельностью человека.

Вкус – врожденная способность человека, подобная интеллекту, но если интеллект интересуется истиной, заключенной в предметах, то вкус направлен на красоту тех же предметов. Категория «вкус» получила развитие в XVIII веке как способность выявлять прекрасное, отличать его от пошлого, безобразного, низкого художественного уровня в искусстве. В XVIII веке появляются трактаты о вкусе. Вольтер определял вкус, как чутье, дар различать свойства пищи. Словом «вкус» обозначается чувствительность к прекрасному и уродливому в искусствах. Вкус мгновенно определяет красоту. Дурной художественный вкус находит приятность лишь в изошренных формах и нечувствителен к прекрасной природе. Извращенный вкус в искусстве сказывается в любви к сюжетам, возмущающим просвещенный ум, в предпочтении бурлескного – благородному, претенциозного и жеманного – красоте простой и естественной. Истинным вкусом, по Вольтеру, обладает лишь небольшое количество знатоков и ценителей искусства, сознательно воспитавших его в себе. Вкус исторически и географически мобилен. Вкус нации изменчив, нередко портится, это обычно следует за периодами великого расцвета искусства. Английские философы XVIII века Шефтсбери, Юм, Хатчесон обращались в своем творчестве к исследованию вкуса. Так, Юм написал очерк «О норме вкуса», в котором определил вкус как способность

различать прекрасное и безобразное в природе и искусстве. Сложность состоит в том, что прекрасное не есть качество, существующее в самих вещах: оно просто существует в разуме, который эти вещи созерцает. Разум каждого человека воспринимает прекрасное по-разному. Только высоко сознательную личность с тонким чувством, обогащенную опытом, способную пользоваться методом сравнения и свободную от всяких предрассудков, можно назвать таким ценным критиком, суждение, вынесенное на основе единения этих данных в любом случае будет истинной нормой вкуса и прекрасного. Э. Берк определяет вкус как состоящий частично из восприятия первичных удовольствий, доставляемых внешним чувством, вторичных удовольствий, доставляемых воображением, и выводов, делаемых мыслительной способностью относительно различных взаимоотношений упомянутых удовольствий и относительно аффектов, нравов и поступков людей. И.-И. Винкельман считал, что вкус дарован всем разумным существам, но в различной степени. Поэтому вкус необходимо воспитывать на идеальных образцах искусства, в качестве которых он признавал произведения античности с их благородной простотой, спокойным величием, идеальной красотой. И.Г. Гердер утверждал, что эстетический вкус является врожденной способностью и присущ представителям всех народов и наций, однако на него оказывают существенное воздействие национальные, исторические, климатические условия жизни человека. Тем не менее существует и некое глубинное ядро вкуса, присущее всем людям.

Кант поставил категорию «вкус» в качестве главной в своей «Критике способности суждения». Вкус определяется им как способность судить о прекрасном, опираясь не на рассудок, а на чувство удовольствия и неудовольствия. Поэтому суждение вкуса эстетическое, а не познавательное, основание его субъективно. При этом вкус может быть чистым, когда определяющее его удовольствие не связано с утилитарным интересом. В этой субъективности есть общезначимость, связанная с целесообразностью формы. К форме Кант относит фигуру в визуальных искусствах и рисунок. После Канта проблема вкуса в эстетике отходит на задний план.

Эстетическое чувство как эстетическая категория является собой сочетание природно-объективного, и в то же время в нем уже основательно просвечивает субъективное содержание. Онтологически эстетическое чувство есть способность непосредственной эмоциональной реакции на эстетически значимый объект. Эстетическое чувство раскрывается через многообразные аспекты способности человека наслаждаться природой, богатством своего социального и духовного бытия. Доминантой всего этого многообразия переживаний является катарсическая природа эстетического чувства, в которой осуществляется переход непосредственной эмоции на уровень духовно-эмоционального отношения. Эстетическое чувство стимулирует работу воображения, пробуждает творческое воображение, являющееся основой художественного познания и процесса создания произведений искусства.

Художественный образ – категория, в которой концентрированно выражены специфические законы искусства и художественного творчества. Художественный образ может быть предельно обобщенным или предельно выразительным, в художественном образе объединены высшие формы

чувственного и абстрактного отражения: представление и умозаключение.

Эстетическое восприятие. Проблема эстетического восприятия со второй половины XIX века стала одной из основных в эстетике. Выделяют четыре фазы процесса эстетического восприятия.

Начальная фаза – формирование эстетической установки, которая характеризуется сознательно-неосознанной настроенностью на эстетическое восприятие, это особый волевой акт человека, который заранее предвкушает встречу с эстетическим объектом и стремится к эстетическому восприятию. Однако эстетическая установка нередко возникает и спонтанно.

Первичная эмоция, когда начинается первичное переживание, возбуждая радостное ожидание.

Центральная фаза наступает, когда возникает эстетический предмет, когда идет активный контакт объекта и субъекта, в результате которого субъект на какое-то время выпадает из обыденной жизни и реально переживает совершенно иную жизнь. В какой-то мере эта фаза сродни сновидению. Субъект реально переживает состояния, ситуации, перипетии, образные картины, непосредственно связанные с данным объектом.

На четвертой, чисто духовной, стадии человек отрешается от конкретных эмоционально-психических переживаний и воспаряет в то высшее состояние неопишуемого наслаждения, которое со времен Аристотеля называется *катарсисом*.

Все фазы эстетического восприятия сопровождаются эстетическим удовольствием, интенсивность которого постоянно нарастает и достигает неопишуемой, взрывной силы на третьей фазе.

Катарсис – так в эстетике обозначается высший духовно-эмоциональный или чисто духовный результат эстетического отношения, эстетического восприятия в целом, эстетического воздействия искусства на человека, которым завершается эстетическое созерцание. Уже пифагорейцы разработали теорию очищения души от вредных страстей путем воздействия на нее специально подобранной музыкой. Платон не связывал катарсис с искусствами, понимая катарсис как очищение души от чувственных устремлений. Такое понимание катарсиса получило дальнейшее развитие у Плотина, в патристике и в средневековой мистике и эстетике.

Непосредственно к искусству понятие катарсиса применил Аристотель, который в «Политике» писал, что под действием музыки и песнопений возбуждается психика слушателей, в ней возникают сильные аффекты, в результате слушатели получают некое облегчение и очищение. В эстетике Возрождения имело место и этическое, и гедонистическое понимание катарсиса. У Фрейда катарсис означал один из методов психотерапии, направленной на высвобождение энергии вытесненных инстинктов и влечений, в том числе с помощью искусства. Д. Лукач в контексте своей эстетики, базирующейся на «теории отражения», выдвинул на первый план социально-нравственное значение катарсиса.

Эстетический опыт – это, во-первых, особые «навыки», «умение» воспринимать эстетические ценности и специфическое невербализуемое «знание», приобретенные эстетическим субъектом в процессе его

предшествующего развития художественно-эстетического развития, и во-вторых, конкретный процесс, акт эстетической деятельности (восприятия или творчества). Французский эстетик М. Дюфрен в труде «Феноменология эстетического опыта» относил эстетический опыт исключительно к искусству, художественному освоению действительности и видел в нем «начало всех путей, которыми проходит человечество».

Под *эстетической культурой* понимается вся совокупность феноменов, институтов, практик, поведения, мироощущений, текстов, относящихся к актуализации, реализации, фиксации эстетического опыта человечества определенного этапа культурно-эстетического бытия или отдельного человека.

В узком смысле «эстетическая культура» означает и уровень эстетического воспитания, образования, вкуса конкретной личности. Наибольшее воплощение эстетическая культура получает в художественной культуре, представляющей совокупность всех искусств своего времени.

Эстетическое воспитание – целенаправленное развитие эстетического вкуса и творческих способностей и наклонностей каждого человека.

3 История эстетических учений. Эстетика античности

3.1 Космологическая эстетика

Искусство античной Греции возникло раньше философии и эстетики. Античность не знала четкого определения сферы художественного творчества, специфики искусства. Античность наделяла термин «искусство» существенно иным значением, чем в наше время. У греков термин «*технэ*» обозначал мастерство не только человеческое, но и божественное. Технэ – это, во-первых, ремесло, во-вторых, искусство, в-третьих, наука. Космос, с точки зрения грека, – это величайшее технэ. Основное представление о мире у грека сводится к тому, что мир – это театральная сцена, люди – актеры, которые появляются на этой сцене, играют свою роль и уходят.

Система искусств в античной Греции включала временные искусства (музыка, пение, танец) и искусства пространственные, к которым они относили живопись и скульптуру. Архитектуру они называли конструктивным искусством. Музыка сближалась с поэзией, архитектура – с пластикой, но объединить искусство слова с пластическими искусствами греки не смогли, поскольку для них очевидно было, что один вид творчества демонстрирует материальность произведений, другой оперирует бесплотными знаками. «Эти два различия были камнем преткновения, о который разбивались поиски общих понятий, в которых соединились бы все художественные явления», – писал Татаркевич⁴⁰. В обществе, которое считало, что только благородное безделье хорошо воспитанного человека является единственно достойным образом жизни, использование своего мастерства ради личного заработка ставило «художника» любого ранга – врача, скульптора или плотника – на низшие ступени социальной лестницы. Общественное положение их определялось тем, для чего учился и работал данный человек: ради своего удовольствия и самовыражения или чтобы

⁴⁰ Татаркевич В. Античная эстетика. М., 1977. С. 299–300. См.: Он же: История шести понятий. М., 2002. С. 123.

применять свои способности в качестве профессионала, для заработка. Даже Фидий у Плутарха именуется подрядчиком *ergolabos*. У Лукиана художник – это *ergatos*. Искусством в современном значении этого слова греки называли экспрессивные искусства. Первоначально основой экспрессивных искусств был танец в сопровождении музыки и слов, так называемая *триединая хорея*. Слово «хорея» производно от «хор» – места для танцев, где вступала группа поющих и танцующих исполнителей. Целью триединой хорей являлось очищение души – *катарсис*. Термин «*мимесис*» использовался для выражения чувств, а также переживаний в движениях, звуках и словах. Античное мышление, сделав своим предметом искусство, изначально выдвинуло со всей наивностью два противоположных мотива: представление о том, что художественное произведение ниже природы, поскольку оно всего лишь воспроизводит ее, достигая в лучшем случае обманчивой видимости, и представление о том, что художественное произведение выше природы, поскольку, устраняя недостатки ее отдельных созданий, оно самостоятельно противопоставляет ей заново созданный образ красоты. Так, хотя древнегреческое мышление и придерживалось понятия мимесиса, ему вовсе не чуждо было представление о том, что художник противостоит природе не только как послушный копиист, но и как не зависимый от нее соперник, исправляющий ее неизбежные несовершенства своей свободной творческой силой.

Греки были привержены в искусстве выработанным канонам, в основе которых лежали числовые отношения. Термин (канон) в применении к искусству означал меру, правило, норму, «закон и меру прекрасного». В конце V века до н. э. нормой совершенного греческого языка для аттического диалекта считался литературный язык Фукидида. В пластических искусствах канон применялся в основном в ваянии и зодчестве. Канон являлся системой определенных пропорциональных отсчетов, обеспечивающих гармоническое создание прекрасной статуи или произведения архитектуры. Каноны лежали в основе греческих храмов и театров: каждой части здания придавались определенные размеры. Канонами определялись и отношения определенных частей человеческого тела – ступни, головы, размаха рук, торса, которые должны были быть уложены в кратные отношения. В конце V века до н. э. скульптор Поликлет изваял статую Дорифора (Копьеносца) по канону, который стали использовать в дальнейшем и другие мастера. Поликлет нашел исходную дробную единицу отсчета, соотнося масштаб человеческого тела с масштабом фаланги большого пальца руки, строя на этом основном отсчете продуманную систему пропорциональных соотношений. Поликлет полагал, что красота заключается «в симметрии частей, то есть в симметрии пальца с пальцем, всех пальцев с пястью и кистью, а этих последних – с локтем и локтя – с рукой и всех [вообще] частей – со всеми». В архитектуре за единицу отсчета брался диаметр колонны, а затем все более дробные системы отсчета. Широко использовался принцип «золотого сечения». С точки зрения математической, – это деление отрезка, при котором большая часть отрезка является средней пропорциональной всему отрезку и его меньшей части.

Присущее грекам чувство ритма проявлялось в расстановке колонн вокруг здания. Ритмический узор ваз, снабженных росписью, соответствовал принципу

построения храма, имевшего вокруг целлы⁴¹ ряд свободно стоявших колонн.

На раннем этапе развития греческого искусства еще отсутствовал институт художественной критики. Отношения творцов с публикой образованной и необразованной были различными. Так, Платон жаловался на вкусы толпы. Игровой характер греческого искусства своеобразно проявился в так называемом «агоне» – состязательности. На древнегреческих вазах имеются надписи, что Евтимид сделал это лучше, чем Евфроний. В мифах покровительствовавшая ремеслу и искусству Афина вступила в состязание с ткачихой Арахной.

Космологическая эстетика была вплетена в философские учения Пифагора, Ксенофана, Парменида, Фалеса о первоначалах всего сущего. Пифагор вводит понятие «космос», понимаемый как упорядоченное единство мира. В пифагорейском принципе «числа – это вся вселенная». Четверка чисел – тетрада – была наделена пифагорейцами магическими свойствами. Тетраду пифагорейцы видели в основе всего мироздания: точки, линии, поверхности, четверки физических элементов – земли, воды, воздуха, огня. Сумма чисел, образующих тетраду, составляла священную десятку и олицетворяла Вселенную. То, что число является сущностью действительности, наиболее ярко проявляется в музыке. Пифагорейцы были уверены, что Вселенная устроена на основе музыкальных, то есть простых числовых соотношений. Внутреннее устройство пифагорейского Космоса определялось тем, что каждая из десяти движущихся сфер издавала некоторый звук. Высота звука определялась скоростью вращения сферы, зависящей от расстояния между сферами, а эти расстояния находились в такой же пропорции, что и интервалы музыкальной гаммы. Музыка – первое среди искусств, доставляющих людям радость, является подражанием гармонии небесных тел, движущихся по своим орбитам. Земная музыка являлась отражением «мировой музыки». Под воздействием музыки душа гармонически настраивается. Пифагорейская доктрина музыкального *этоса*, или характера, различала резкие, возбуждающие мотивы, отражающие мужественный и воинственный характер, и мелодичные, задушевные напевы, свойственные нежному характеру. Именно в музыке впервые была обнаружена таинственная направляющая роль чисел в природе. Родство обогатило музыку методами построения ее фундамента – музыкальной гаммы. Согласно преданию, Пифагор обнаружил, что приятные созвучия – консонансы – получаются только в том случае, когда длины струн, издающих эти звуки, относятся как целые числа первой четверки, то есть как 1:2; 2:3; 3:4. Пифагореец Архит установил, что все музыкальные звуки представляют собой не что иное, как колебания, следующие одно за другим через определенные интервалы, и что высота тона заключается в скорости ее движения, то есть в скорости удара струны по частичкам воздуха. Далее Архит установил, что высота тона обратно пропорциональна ее длине. Исходя из закона целочисленных отношений для консонансов и учения о пропорциях, пифагорейцы блестяще справились с задачей математического построения различных музыкальных ладов. Каждый лад пифагорейцы наполняли определенным этико-эстетическим содержанием – этосом, устанавливая связь между музыкальными образами и состоянием души. Музыка пифагорейцы

⁴¹ Целла (лат. cella) – внутренняя часть культовых зданий, в которой находилось изображение божества.

приписывали врачующие и даже магические функции.

Понятия, введенные пифагорейцами и закрепившиеся в истории эстетики, – *гармония, мера, пропорция*. Гармония понималась пифагорейцами как свойство космоса. Пифагор установил математическую закономерность в акустике, обнаружив, что гармоническое звучание струн зависит от их длины. У пифагорейцев гармония означала соразмерность, единство составных частей. Это единство являлось положительным, по сути прекрасным. Гармония звуков является проявлением более глубокой гармонии, внутреннего порядка строя вещей. Гармония объективно обусловлена правильностью, порядком, регулярностью, являясь математической системой. Религиозный мотив философии и эстетики пифагорейцев был выражен так же, как и математический. Пифагор учил, что хорошая музыка воспитывает душу, плохая – портит. Музыка рассматривалась пифагорейцами как моральное и общественное дело и считалась особым даром богов. Ритмы, с их точки зрения, заключены в природе и свойственны человеку от рождения. Душа высказывается с помощью музыки, поэтому ритмы являются своеобразными портретами психики.

3.2 Антропологическая эстетика

Антропологическая эстетика представлена софистами и Сократом. Благодаря софистам «ремесло» – применение мастерства, приобретаемого главным образом с помощью практических навыков и традиционных приемов, было поднято до уровня «искусства», то есть методического, достигаемого специальным обучением процесса производства. Софисты уделяли внимание не законченным объектам красоты, а процессу их создания и психологической реакции человека на прекрасные произведения. Их интересовал вопрос о том, как создаются прекрасные вещи.

Ключом ко всей философии софистов и к их эстетике является выражение Протагора: «Человек – мера всех вещей». Характер прекрасного, по мнению софистов, не просто субъективен, но и относителен. Горгий утверждал: «Прекрасно то, что приятно для взора и слуха». Это определение указывает на практически первое четкое определение самой совершенной эстетической ценности, раскрывает специфику эстетического. Такое определение содержит сенсуалистический и гедонистический⁴² взгляд на природу прекрасного, поскольку оно соотносится не с космосом, но с человеком. Горгий характеризовал искусство как иллюзию, «высокий обман». Он подчеркивал, что поэт, создавший этот обман, лучше выполнил свою задачу, чем тот, кому это не удалось; обманутый этой иллюзией зритель мудрее того, который ей не поддается. Обманувший поэт дельнее, потому что он выполнил то, что обещал, обманутый же зритель мудрее, потому что быть восприимчивым к наслаждению речами – значит, не быть бесчувственным. Горгий говорил об образной природе искусства, о том, что оно есть плод воображения художника. Софисты призывали драматургов, живописцев, скульпторов создавать идеализированные образы, которые приносят наслаждения. Искусство – творение рук человека. Природа же существует независимо от него. Не каждое творение считалось софистами

⁴² Греч. *hedone* – веселье, удовольствие.

произведением искусства, а лишь то, что человек сделал не случайно, преднамеренно, сознательно, согласно общим принципам. Таким образом, по мнению софистов, искусство всегда целесообразно.

Сократ развивал свое учение в устной форме, поэтому исследование его творчества опирается на свидетельства Ксенофонта Афинского, а также ученика Сократа – Платона. Сократ своим обращением к разуму человека превзошел софистов. Он старался все единичное обязательно возвести при помощи рассудка во всеобщее. Красота для Сократа есть красота смысла, сознания, разума.

Сократ в своих беседах часто затрагивал теорию искусства. Сократ требовал строгого разграничения цели и средств, провел грань между абсолютной или высшей целью и целями, которые являются таковыми лишь в отношении группы подчиненных действий и становятся средствами, когда рассматриваются сами по себе и в зависимости от своего места и функции в человеческой жизни. Такое разграничение соответствует разнице между видами искусства, которые относятся к определенной функции в жизни человека, и видами искусства, касающимися человеческой жизни в целом. Все ручные виды искусства и мастерства подпадают под первую рубрику. Идеальным достижением в области второй группы видов искусства является мудрость, а ее предпосылкой – философия. Определяя философию как искусство беседы и познания, Сократ различал получение общего вывода как цель процесса исследования и индукцию как его средство. Философское исследование с самого начала направлено на вопрос: что означает само по себе понятие прекрасного? Однако предложенный Сократом метод индукции – движения мысли от частных к обобщениям – не дал ему возможность ответить на этот вопрос. Проблема прекрасного с иных мировоззренческих позиций была рассмотрена великим учеником Сократа – Платоном (427 – 347 гг. до н. э.).

3.3 Эстетические учения Платона и Аристотеля

Проблемы эстетики рассматриваются Платоном в контексте его философской системы. Рассуждения о прекрасном и об искусстве теснейшим образом связаны с гносеологией и онтологией Платона. В отличие от философско-предшественников эстетика Платона представлена оригинальными источниками. В распоряжении исследователей находятся 34 диалога, текст которых насыщен метафорами и символами.

Платон поднял вопрос о происхождении искусства, ссылаясь на миф о Прометее, который украл не только с неба огонь, но и искусство изготавливать ткани и ковать железо у Афины и Гефеста. Таким образом, искусство понималось Платоном как мастерство, направленное на изменение природы для удобства и благополучия человека. Платон высоко ценил Пифагора, полагая, что благодаря Пифагору человек получил возможность применять свое мастерство эффективно. Открытое Пифагором соблюдение большей или меньшей меры, позволяет мастерам искусства создавать «добрые и прекрасные» предметы. Платона больше всего интересовало место поэзии и музыки среди других подражательных искусств. Платон выступал против бытовавшего в его время мнения о поэтах как учителях жизни. Творящие по вдохновению, они не ведают, что творят под воздействием «божественного безумия».

Обвинения Платона против всякого искусства и литературы заключаются в том, что они не дают истинных познаний. Платон в своих диалогах говорит о том, что поэзия загадочна, что она неуловима. В позднем диалоге «Софист» Платон обращается к проблеме подражания. Для Платона существуют разные виды подражания. Есть два творчества – божественное и человеческое. Божественное созидает реальные предметы и их отражения. Человеческое творчество имеет дело с изготовлением реальных предметов, а также изображениями этих предметов, которые свою очередь разделяются Платоном на копии с оригиналов и искажающие оригинал фантомы, полученные с помощью инструментов скульптора или живописца, а также фантомы, полученные через действия человека как актера. Для любого типа предметов существует лишь одна истинная идея. Мудрость философа-правителя позволяет постигать истинное и реальное единство вещей. Ремесленники имеют дело с реальными предметами, которые они создают. Поэты же и художники создают только образы тех вещей, которые относятся ко второй ступени. При этом количество образов, творимых ими, велико. Непостоянство творцов образов противоположно мыслителю, который, как Сократ, определяет себя как человека, всегда говорящего одно и то же об одних и тех же вещах. Как зеркало механически воспроизводит все предметы, так и обезьяничающий художник может изобразить внешний вид любой вещи, так как ничего не смыслит в подлинной характеристике или идее предметов. «...Кто выдает себя за способного творить все с помощью одного лишь искусства, мы знаем, что он, создавая посредством живописи всевозможные подражания и одноименные с существующими вещами предметы, сможет обмануть неразумных молодых людей, показывая им издали нарисованное и внушая, будто бы он вполне способен на деле исполнить все, что они пожелают свершить»⁴³.

Платон называет забавой те произведения подражательного искусства, которые единственной своей целью ставят «безвредное наслаждение». Такими развлечениями являются драма, музыка и пение. Подражания, созданные средствами живописи, относятся к декоративной стороне жизни. Удовольствие, которое не контролируется мудростью или благом, усиливает низменные импульсы человека. Удовольствия, доставляемые большей частью видов искусств, находятся в противоречии не только с разумом и истиной, но также с уравновешенностью и самоконтролем. Им Платон противопоставляет формы практической деятельности, основанные на научных данных и направленные на разумные или великие цели. По мнению Платона, музыкальные вкусы человека отражают сформировавшиеся в его душе привычки. В своей теории воспитания Платон учитывает магическое влияние искусства на юные умы. Он требует очищения и выправления мифов Гомера, запрещения лидийского лада в музыке, поскольку тот расслабляет душу. Вычурные формы искусства Платон приравнивает к тяжелой пище. Он считает необходимыми музыку и танцы воинственного фригийского и успокаивающего дорийского лада и простые повествовательные и героические формы взамен драматических.

Центральное понятие эстетики Платона – прекрасное. Оно вытекает из его

⁴³ Платон. Соч. в 4-х т. М. 1993. Софист, 234 в.

основной философской концепции о видах или идеях, которые, по Платону, составляют истинное бытие. Область идей иерархична, превыше всех идей находится идея блага, которая обуславливает целостность всей системы. Прекрасное, по Платону, предельно чувственному миру, предельно объективно, оно – истинно существующее бытие. Прекрасное не может быть постигнуто чувствами, но только с помощью интеллектуальной интуиции, считал Платон. Восхождение по лестнице красоты Платон мыслит как диалектический процесс. Первый шаг – обобщение идеи красоты. Следующий – переход от тела к душе. Затем человек должен постичь красоту нравов и законов, переходя к красоте учения и наук. В конце духовного путешествия открывается абсолютная, недоступная познанию постоянная Красота. Красота неделима, не имеет отдельных частей. Вместе с тем совершенное единство красоты способно сообщить земным сложным формам красоты единство и соответствие, на которые они только могут быть способны. Отсюда требования гармонии в музыке, живописи и драматургии. Желание человека продлить себя в детях либо в плодах своей деятельности делает нас причастными к принципу единой скрытой от наших глаз красоты. «Сама красота» – это добродетельная жизнь, в которой совмещены справедливость и философская мудрость.

Платон в изобразительных искусствах противопоставляет представителям подражательного искусства, умеющим лишь воспроизводить чувственные явления физического мира, тех художников, которые пытаются передать в своих произведениях идею. Поскольку в качестве критерия оценки произведений пластики и живописи Платон привлекает чуждое последним понятие познавательной истины, в его философской системе не может быть места для эстетики изобразительных искусств как самостоятельной духовной области. Искусство в глазах Платона имеет ценность как сведение видимого мира к неизменным, вечным и общезначимым формам, отказ от индивидуальности и оригинальности. Поэтому Платон противопоставлял греческому искусству «регламентированное» искусство египтян, произведения которых, исполнявшиеся в одном и том же стиле, не становились ни прекраснее ни безобразнее на протяжении 10 тысяч лет. В трактате «Законы» Платон предлагает следовать египтянам. «Установив, что прекрасно, египтяне объявили об этом на священных празднествах, и никому – ни живописцам, ни другому кому-то, кто создает всевозможные изображения, ни вообще тем, кто занят мусическими искусствами, не дозволено было вводить новшества и измышлять что-либо иное, не отечественное»⁴⁴.

Ценность творения художника, как и научного исследователя, определяется у Платона тем, в какой степени содержится в нем теоретический, особенно математический, элемент. Искусству подражательному он выносит приговор в 10-й книге «Государства» и в «Софисте»: художник либо – в лучшем случае – создает добросовестные изображения, которые адекватно воспроизводят чувственно воспринимаемую действительность, но и только. Такие изображения являясь бесцельным удвоением реальности мира явлений, который ведь и сам является подражанием миру идей. Либо же художник создает ненадежные и

⁴⁴ Платон. Законы. Собр. Соч. в 4-х т. Т.2. М.: Мысль. II 656 d.

обманчивые образы, которые преуменьшают большое и преувеличивают малое, вводя в заблуждение наш несовершенный взгляд.

Одно из важнейших понятий античных эстетических концепций обозначается термином *калокагатия*⁴⁵, в котором первый компонент относится к телу, второй – к душе. Основой калокагатии греки считали совершенство телесного и духовно-нравственного начал человека. Сократ выдвинул на первый план в «калокагатийном человеке» свойство мудрости, обеспечивающее правильное, добродетельное поведение. Ксенофонт выдвинул на первый план утилитарную оценку и отделил калокагатию от внешней красоты. Прекрасный и хороший человек воплощается у Ксенофонта в образе рационального хозяина, поддерживающего безупречный порядок в своем доме. Платон в диалоге «Тимей» определяет калокагатию как соразмерность (гармонию) души и тела, как постоянно действующую в человеке установку на выбор наилучшего. Аристотель (384–322 гг. до н.э.) соединяет понятие калокагатии с идеей целого, заключающего в себе все добродетели. Аристотель разграничил прекрасное и благое, статический и динамический аспекты красоты. Эстетическая оценка распространялась им на действия человека, обнаруживающие его внутреннюю энергию и способность к творчеству. В наибольшей степени эта способность к творению присуща Богу. В «Метафизике» Аристотель связывает основные признаки прекрасного с математическими науками. «Важнейшие виды прекрасного – это слаженность, соразмерность и определенность, математика больше всего и выявляет именно их»⁴⁶.

Аристотель не принимает версию Платона о происхождении искусства. Технэ возникло силу природной ловкости рук человека, а также присущего человеку стремления подражания творцу. Природе присущи красота и порядок. Природа – законосообразный жизненный процесс, искусство же – процесс, вызванный душой и рукой художника. Искусство основано на изобретательстве, базирующемся на предварительном обдумывании что и как нужно сделать, соединив разрозненные элементы в одно целое. Подражание в искусстве стремится превзойти первоначальное физическое явление. Первой ступенью является комбинирование, затем – изучение на опыте.

Всем видам подражания присущи порядок, симметрия и сведение всех частей в одно целое. Образцом эстетического порядка является трагедия, состоящая из фабулы, характеров, разумности, сценической обстановки, словесного выражения и музыкальной композиции. Аристотель считал, что общность основания трагедии и комедии состоит в том, что и та и другая основаны на отражении жизненных противоречий, которые обязательно проявляются через возникновение видимости и ее разрушение. Последние проявляются в построении фабулы. Фабула и комедии, и трагедии имеет перипетии и узнавание. Перипетия – это «перемена событий к противоположному», т. е. переход от счастья к несчастью – в трагедии, в комедии же, наоборот, процесс развивается от несчастья к счастью. И в том и другом случае этот процесс связан с узнаванием, а значит, с предшествующим ему

⁴⁵ Греч. kalos – прекрасный и agathos – добрый. Калокагатия объединяет в себе эстетические и этические достоинства, являясь прекрасным и добрым.

⁴⁶ Аристотель. Поэтика. М. 1976. С. 326 – 327.

заблуждением, которое, в одном случае, приводит к катастрофе (в трагедии), в другом – к счастливому разрешению событий (в комедии). Разница между трагедией и комедией состоит в том, что, как писал Аристотель, «одна стремится подражать худшим, а другая – лучшим людям, нежели нынешние».

Фабула показывает, почему судьба человека сложилась именно таким образом. В развитии характеров и речей проявляется закон неотвратимости. Целью трагедии, как и других искусств, является получение удовольствия, которое по своей сути направлено к благу. Фабула должна быть построена так, чтобы вызвать сострадание в его настоящей форме.

3.4 Позднеантичная эстетика

Практически все отрасли духовной и предметно-практической деятельности человека назывались в позднеантичный период *artes*. Сложилось деление искусств на свободные и служебные, к последним относились искусства, требующие физических усилий, то есть все ремесла, живопись, скульптура и архитектура. Марциан Капелла, римский юрист и писатель, живший в первой половине V века н. э., в энциклопедическом трактате, представлявшем собой 9-томное сочинение под названием «Свадьба Филологии и Меркурия», определил систему свободных искусств, которая станет традиционной для Средних веков. Свободные искусства делились на *тривий*, включавший грамматику, риторику, диалектику, и *квадривий*, состоящий из музыки, арифметики, геометрии и астрономии. В эллинистической среде искусство и художник стали цениться значительно выше, чем в классический период. Сначала живописец, а затем и скульптор получают все большее признание в качестве выдающихся и даже избранных личностей. Живопись включается в число свободных искусств, начинает процветать зодчество, пишутся труды об искусстве.

После Аристотеля в александрийскую эпоху не возникло значимых эстетических теорий. Аристоксен, последователь Аристотеля, отверг концепцию Платона о математической основе музыки, утверждая, что музыка не имеет никаких объективных законов. Свой вклад в разработку проблем грамматики и риторики внесли в эстетику стоики. Они установили такие достоинства литературного стиля, как безупречная правильность в употреблении греческого языка, ясность, лаконичность, точность и благородная манера выражения, свободная от просторечия. Луций Анней Сенека (ок. 4–65 гг. до н. э.), римский философ-стоик, допускает возможность того, что художник вместо видимого предмета природы может воссоздать свое собственное представление, но между тем и другим он не находит никакого не только ценностного, но и сущностного различия. Сенека насчитывает четыре причины художественного произведения: материю, из которой оно создается, художника, благодаря которому оно создается, форму, в которой оно создается, и цель, ради которой оно создается.

Филон Александрийский (посл. четв. I в. до н. э. – перв. пол. I в. н. э.) считал, что основным назначением искусства является услаждение чувств. Филон различает наслаждение, связанное с восприятием красивых форм и произведений искусства, и наслаждение, доставляемое стремлением к абсолютной красоте. Красота материального мира и прекрасное в искусстве ценились Филоном выше красоты человека в связи с его резко отрицательным отношением к

человеческому телу. Отделяя искусство от ремесла, Филон применяет термин «искусство» ко всякой предметной или духовной деятельности, ведущей к познанию красоты, прекрасного. Именно с Филона берет начало «световая эстетика» Средних веков. Важную роль в эстетике Филона имеет категория «гармония», понимаемая им в пифагорейском духе. Особое место в эстетике Филона имеет категория, практически вводимая им в эстетику, – символический (аллегорический) образ. В античной эстетике, начиная со времен Аристотеля, наметилась тенденция к появлению специальных эстетических дисциплин, таких, как поэтика, филология, риторика, музыка. Филон, а вслед за ним и вся средневековая эстетика уходят от этой тенденции, возвращаясь на позиции недифференцированного знания.

В рассматриваемый период возникает устойчивый интерес к историческому изучению различных видов искусства, проводится сравнение стилей. Место философов в исследовании эстетических проблем заняли специалисты в узких областях искусства. Римский историк архитектуры Витрувий создал научное пособие для архитекторов. Гораций в своей «Науке поэзии» изложил советы, основанные на познаниях в данной области искусства. Квинтилиан написал труд «Основы ораторского искусства», который служил своеобразным пособием начинающим публичную деятельность римлянам. В сочинениях римского оратора Цицерона большое внимание уделено методу изложения. Цицерон считал, что для идеального оратора не существует раз и навсегда выработанного единственного стиля, напротив, он будет приспосабливать стиль к предложенным обстоятельствам.

В римский период создается значительное количество теоретических трактатов, исторических исследований. Новым становится в рассматриваемый период понимание красоты, более не связанное с моральными или интеллектуальными ценностями. К новым особенностям следует отнести разработку роли категории «фантазия» в поэтике и риторике, таких эстетических свойств, как изящество и грандиозность форм. Интерес эллинистической эстетики к фантазии нашел отражение в работах Филона, который понимает ее как психический образ воспринимаемого мира. Филострат Старший вложил следующие слова в уста Аполлония Тианского в ответ на насмешливый вопрос египтянина о том, бывали ли Фидий и другие греческие скульпторы на небесах и не там ли узрели они богов в их подлинном облике: «Это создала фантазия как мастер более искусный, чем подражание, ибо подражание создает то, что видело, фантазия же – и то, что не видела, ибо она берет за образец несуществующее, чтобы произвести все сущее».

Плотин (204–270), греческий философ, основатель неоплатонизма считал, что начало, которое наделяет красотой материальные предметы, – это «нечто ощущаемое с первого взгляда, нечто такое, что душа воспринимает как давным-давно ей знакомое и, узнав, приветствует его и сливается с ним». Он задается вопросом: почему душа обретает покой в слиянии с красотой? Все потому, что мы произошли из некоего абсолютного первоначала, которое через разумное начало и мировую душу привело к истечению – эманации, встретившей сопротивление косной материи. Поэтому человек испытывает стремление вернуться к источнику собственного существования. Страстно желая найти красоту, мы тем самым

жаждем возврата к благу, Богу и истине.

В своих трактатах «О прекрасном» и «О мысленной красоте» Плотин впервые в истории эстетики поставил вопрос о красоте простых вещей, таких, как свет солнца, звезд, зарницы, локальный цвет, отдельно взятый звук. Главной характеристикой прекрасного выступает у Плотина степень выраженности идеи в иерархически более низкой ступени бытия. Плотин намечает иерархический подход к сфере прекрасного. Иерархия красоты состоит из трех степеней. Первая, и высшая, ступень – это умопостигаемая красота, источником ее является Бог, а главными носителями последовательно выступают Ум и Душа мира, которая дает начало следующей ступени красоты – постигаемой душой человека. На этой ступени находится идеальная красота природы, красота души человека и красота добродетелей, наук, искусства. Нижнюю ступень иерархии занимает чувственно воспринимаемая красота. Передача красоты с высших ступеней иерархии на низшие производится с помощи эйдосов, исходящих от Ума.

Плотин впервые сознательно и аргументированно поставил вопрос о связи искусства с красотой. Согласно Плотину создание произведения искусства оценивается как деятельность, берущая начало в умопостижении, в созерцании трансцендентной красоты. Искусство не является подражанием, поскольку в душе творца содержится больше того, что предлагает ему природный мир. В искусстве изначально присутствует красота, которая и не способна входить в мрамор или во что-то другое, а остается в самой себе. Художник творит, не глядя на чувственную модель, но припоминая высшую идею красоты. Так, архитектор возводит дом в соответствии с той «внутренней формой», которую он хранит в своем уме. Искусство художника состоит в очищении материи, во введении в материю формы, которая была в мысли художника до того, как быть приложенной к камню. Творчество художника предстает интеллектуальным актом, берущим начало в мыслительной форме красоты, которую художник стремится отразить в своем произведении, при этом красота последнего оказывается несравненно ниже той идеи красоты, которую составил себе художник, а эта идея – ниже высшей идеи красоты, находящейся в Боге. Для эстетической теории Плотина характерно признание нетелесного характера красоты, что порождает проблему отражения сверхчувственной красоты в мире чувственных вещей, различие и отдаленность модели от произведения, стремящегося ее воспроизвести, резкое разграничение творческого процесса на две стадии – замысел и исполнение, созерцание и произведение.

4 Основы средневековой эстетики

Библейский канон красоты подразумевает, в противоположность красоте внешней, «красоту кроткого и молчаливого духа». Понятие красоты при этом оказывается поглощенным другими понятиями – скромности, простоты, послушания, смирения, праведности. В Библии нечасто говорится о внешней красоте: важность ее не умалялась, но определялась лишь в сочетании с красотой духовной. По этой же причине в Библии практически не упоминается безобразное, хотя примеры, изображающие греховность человеческой природы,

бесчисленны. Так, понятия «красивое» и «хорошее», «некрасивое» и «плохое» идут в Библии рука об руку, причем этическая оценка отдельным персонажам и человеку вообще дается с помощью лексики, используемой первоначально для выражения эстетической оценки. В Новом Завете о физической красоте не говорится почти совсем: там преобладает этическая оценка человека.

В позднеримскую эпоху, когда христианство подвергалось преследованиям, главы христианских общин выступали в защиту веры с посланиями, получившими название Апологий, а период соответственно именуется периодом апологетики. В этот период своей главной задачей апологеты ставили отвержение самих основ языческого мира. В этих условиях возникает *эстетика отрицания*. Идея трансцендентности христианского божества лежит в основе негативного отношения апологетов к изображениям, отсутствию у них интереса к пластической форме. Эстетическое кредо раннего христианства Тертуллиан выразил следующим образом: «Для нас не имеет значения, какова форма, ибо мы почитаем бесформенные изображения». Эта парадоксальная формула отразила тенденцию перехода раннехристианского эстетического сознания к условным и символическим изображениям. Раннее христианство отвергало изящное искусство. Тертуллиан писал: «Создавший истину не любит никакой лжи; все притворное является в его глазах грехом». В языческом искусстве христиане находили осуждаемые ими эмоциональные состояния – гнев, сластолюбие. Такие пороки, как лицемерие, чувственность, жестокость, казались им более опасными, если они воплощены средствами искусства. Страсти не только осуждали, им приписывалась и сила убеждения. Так, проповедник не должен быть «вялым, холодным и усыпляющим». Борясь с манихейством, которое сводило материи к независимой от Творца субстанции зла, христианские отцы церкви утверждали, что всеобъемлющая природа Бога не лишает материи своего присутствия. Прежнее искусство отвергалось ранним христианством как связанное с язычеством: скульптура напоминала об идолопоклонстве, театр воспитывал жестокость и чувственность. Подобное отношение к искусству можно встретить и в дальнейшем. Так, Боэций (480–524) призывает философию осудить музы как нечестивых дев, предлагающих людям «сладкий яд» вместо настоящего лекарства и убивающих плодотворное семя разума бесплодными терниями страстей. Святой Франциск Ассизский (1181–1226) писал, что Бог предназначил его попирать ногами мирскую красоту для того, чтобы люди знали, что истинная красота исходит от Бога.

4.1 Западноевропейская средневековая эстетика

В эпоху патристики (от *patres* – лат. «отцы», то есть отцы церкви) христианство превратилось в господствующую религию. Стало необходимым разработать единое для всего христианского мира понимание основных принципов христианского вероучения. Громадную роль в разработке сложнейших проблем христианского мировидения сыграл гениальный отец церкви Аврелий Августин (354–430), причисленный после смерти к лику святых и потому именуемый Августинем Блаженным. Августин постоянно обращался к красоте

искусства, стремясь показать, что образы искусства не тождественны изображаемому явлениям и именно в этой нетождественности заключена истинность искусства. В процессе творчества создание образа позволяет художнику духовно облагородить используемые им формы и элементы чувственного мира, тем самым переводя их из физического плана в метафизический. «Слово стало плотью, но не обратилось в плоть, а возвысило ее, в нее не обратившись», – писал Августин в сочинении «О Троице». Эта неоплатоническая концепция находит в дальнейшем разработку в сфере западной философской мысли.

Проблема прекрасного в эпоху Средневековья лежала вне искусства. Идея красоты связывалась в средневековом мировосприятии с идеей блага и идеей истины. Мысль о том, что ничто не прекрасно, не будучи разумно, что ничто не соразмерно, не упорядочено, не будучи прекрасным, ведет Августина к определению таких качеств прекрасного, как разумная соразмерность частей, гармония, соответствие, порядок, пропорциональность, ясность. «Не то искусство, которое опытом наблюдается, а то, которое разумом доискивается», – писал Августин. Концепция искусства как воплощения сверхчувственной идеи в материальных образах является одним из основных теоретических положений об искусстве, развивавшихся в Средние века. Человек как единственное из всего созданного Богом разумное существо прибегает в своем творчестве к помощи разума, чтобы реализовать бестелесную красоту в телесных формах.

В красоте произведения искусства проявляется божественная красота. Человек-художник образует какую-нибудь вещь по своему разумению, имея возможность дать ей такую форму, какую указывают ему соображения его ума. Искусство не должно обманывать зрителя. Сущность искусства Августин усматривал в выражении абсолютных истин духа путем подражания им структурой произведения искусства или системой изобразительно-выразительных средств и приемов. А главную задачу всех искусств он видел в возведении ума человеческого к высшим истинам. В своем труде «О силе души» Августин разработал теорию прекрасного как геометрической закономерности. Он утверждал, что равносторонний треугольник прекраснее неравностороннего, потому что в нем проявляется принцип равенства. Прекраснее всего – круг, в котором углы не нарушают постоянного равенства окружности самой себе. Августин выделяет такие человеческие чувства, как зрение и слух, поскольку они, в отличие от осязания, вкуса и обоняния, являются «эстетическими». Гармония между субъектом и объектом определяется симметрией в видимом предмете и ритмом – в слышимом. Так как Бог прекрасен, то все сотворенное им приобщено к его красоте в разной степени. Вещи могут быть и завесой, оградой или покровом божества. Так возникла теория символа как видимого знака невидимой жизни души. Все имело свой мистический смысл, мир становится символом Бога.

Красота у Августина объективна и иерархична. Высшую степень в иерархии красоты занимает трудно постижимая абсолютная красота Бога. Бог – это абсолютная простота и единство, от которых происходит все бесчисленное множество прекрасных идей, дел, занятий, миров, тел. Бог – архитектор и скульптор Вселенной, предстающей как двойная иерархия небесных чинов и иерархией всех сотворенных Богом вещей. Следующей ступенью красоты

выступает духовная красота, постигаемая душой. Обосновав значимость материальной красоты, свидетельствующей о создании всего существующего в мире Богом и носящего печать божественного творения, Августин выделяет два основных вида красоты.

Первая – статическая (красота цвета и форм). Всякая сотворенная вещь прекрасна в своем роде, ибо она облачена формой и видом.

Вторая – динамическая (красота движений). Так, ритмически организованное движение лежит в основе музыки, поэзии, танца, образуя основу их красоты.

Августин признает, что прекрасное присуще не только природным вещам, подражание которым можно привести в художественное произведение, но что оно обитает в уме самого художника и непосредственно отсюда может быть принесено в материю. Видимая красота есть слабое подобие невидимой и восхищение отдельными прекрасными образами, которые были в душе искусного мастера, которые он, как посредник между Богом и материей, сделал видимыми в своем произведении. Все виды красоты, которые художник может постичь в уме и явить своей рукой, выводятся из единой красоты, почитать которую мы должны по ту сторону произведений искусства. Особое значение в патристике имела полемика о красоте Христа. Невзрачный внешний вид Христа свидетельствует, по Августину, о его высокой духовно-душевной красоте. Красота человеческого тела отнюдь не презренна. Согласно средневековому представлению произведение искусства возникает не в результате взаимодействия человека с природой, а через проецирование внутреннего образа на материю. Уделяя много внимания вопросам прекрасного, Августин стремился определить основные признаки и структурные закономерности красоты. Общими универсальными признаками чувственно воспринимаемой красоты у него выступают форма и число, наряду с ними Августин выделяет и ряд более конкретных признаков и закономерностей: равенство, симметрия, соразмерность, пропорция, согласие, соответствие, подобие, равновесие, гармония, оппозиция и, как главенствующая над всеми закономерность, – единство.

Августин признавал за художественным вымыслом не только развлекательность, но и долю правдивости. Так, изображение лошади истинно именно потому, что не является реальной лошадью, а истинным драматическим актером является тот, кто совершенно перевоплощается. Лжи, которая стремится быть правдивой, он противопоставлял добровольный отказ от неверия при чтении рассказов или стихов. Вслед за Платоном Августин полагает, что сущность красоты и бытия – в числе. Когда в душе с помощью искусств воцаряется порядок, когда она становится гармоничной и прекрасной, только тогда она дерзнет созерцать Бога. Путь к спасению и истине ведет к порядку и числу – основным свойствам красоты. Формальное определение красоты – множество в одном. Три принципа – мера, число и вес, либо – вид, форма и порядок лежат в основе бытия и красоты, отражая три лица святой троицы. Уродство, встречаемое в мире, относительно. Нельзя постичь красоту дома, стоя в углу, так и об устройстве мира мы не можем судить, имея ограниченный горизонт рассмотрения. Различие и разнообразие относится к красоте вещи. Для христианства непреложной оставалась аксиома: Бог не создал ничего

безобразного. Возникшее в результате отпадения человечества и части ангелов от Бога безобразное понимается в христианстве как недостаток красоты. Безобразное по контрасту служит, во-первых, более глубокому ощущению красоты. Во-вторых, контраст прекрасного и безобразного образует гармонию целого. Для Средневековья было непреложным то обстоятельство, что художник создает образы, исходя из некоего представления формы, идеи, предшествующей производству.

В VIII–IX веках в Западной Европе отмечен феномен так называемого Каролингского Возрождения, суть которого в том, что в образованном Карлом Великим на территории Франции и Германии государстве отмечается подъем светского образования, расцвет литературы и искусства. В каролингскую эпоху были разработаны положения о назначении искусства. Развернувшееся в этот период движение иконоборчества в Византии заставило крупнейших деятелей каролингской империи определить свое отношение к искусству создания образов. Понимание религиозного искусства на Западе и Востоке христианского мира стало различным. В латинской традиции была сохранена традиция восприятия искусства в его дидактическом и декоративном предназначении. Формула «живопись – это молчащая поэзия» стала одной из основополагающих эстетических идей западноевропейской средневековой эстетики. Живопись понималась как «немая проповедь». Признавалось, что произведение искусства не может служить объектом почитания, поскольку оно не носит священного характера, оно создается в целях украшения или просвещения. Таким образом, в каролингскую эпоху определяется воспитательная миссия искусства, которую оно будет осуществлять на протяжении всего Средневековья.

Слово «искусство» не имело в Средние века ничего общего с эстетикой и рассматривалось как умение работать по какому-либо способу. Пластические искусства, по своей природе принадлежащие к области ручного труда и сфере духовной деятельности, занимали промежуточное положение между теоретическими и практическими занятиями. Изобразительные искусства в Средние века относились к числу так называемых механических искусств, то есть объединялись с остальными занятиями, в которых требовалось применение труда, и занимали низшее положение по отношению к «свободным искусствам». Механические искусства определялись через пользование материалом, заимствованным из природы, поэтому к ним относили строительство и театр. Архитектура в Средние века обладала привилегированным положением среди механических искусств. Сочинение Витрувия об архитектуре, копируемое, комментируемое и используемое в Средние века, цитировалось такими авторами, как Исидор Севильский, Гуго Сен-Викторский и Винсент де Бовэ. Архитектура, первая из механических искусств, постепенно приближалась к уровню свободных искусств. В немалой степени этому способствовало то, что усложненная практика готических построек требовала знания математики и геометрии, традиционно включаемых в число свободных искусств. В эпоху зрелого Средневековья архитектура понимается как прикладная геометрия. В миниатюрах французских Библий XIII века Бог в сценах сотворения мира обычно изображался с циркулем в руке, как *artifex mundi*. Фома Аквинский употребляет термин *artifex* применительно к художнику, архитектору, кузнецу и любому ремесленнику. Уже

в XII–XIII веках архитектура, единственная из всех других практических знаний, квалифицируется как наука, а не как ремесло. Ближе к эстетическому идеалу Средневековья подходили свободные искусства, в которые еще не входили ни живопись, ни поэзия. Еще ближе к цели красоты подходили теологические искусства, поскольку высшим является искусство созерцания Бога. С течением времени разрыв между свободными и механическими искусствами сглаживался. По своему социальному и экономическому положению средневековый художник принадлежал к ремесленной среде, от которой он начал постепенно обособливаться к концу Средневековья. Для средневековья характерно понимание образца, идеи будущего произведения, содержащейся в уме художника. Вызревает понимание о *scientia artis* – науке искусства, которое явилось результатом новых требований, предъявляемых к художнику эпохи готики. Если в период раннего Средневековья человек ограничивал свою оценку произведения искусства словом *bonus* – добрый, пригодный, то в готическую эпоху появляются развернутые суждения о красоте созданных художником вещей. Красота объективна, в то же время начинает возникать мысль о субъективных аспектах представления о красоте. Фома Аквинский заключал, что «прекрасный то называется, что по виду нравится».

К XII веку весь комплекс средневековых представлений приобретает стройность. Эстетическая традиция зрелого Средневековья создала целый ряд эстетических теорий: математическую концепцию прекрасного, эстетическую метафизику света. В сочинениях этого времени обсуждаются проблемы, которые могут быть отнесены к категориям художественной формы. Это проблемы света, композиции, цвета, формы, пропорциональности. Спекулятивная мистика рассматривала ряд ступеней созерцания, включая и эстетическое созерцание. Гуго Сен-Викторский (1096–1141), мистик и схоласт, раскрывает эстетический характер созерцания и видит его первые ступени в рассмотрении земной красоты как наиболее очевидного подобия красоты божественной. Красота творения у Гуго состоит из четырех частей: расположение, движение, облик, качество. Расположение понималось как гармония форм, порядок, согласие, композиционная уравновешенность частей. Движение – символ жизни, выражение духовной жизни в телесной. Облик есть форма видимого, которая состоит из фигуры и цвета. Качество определяло эстетическую ценность явлений, воспринимаемых с помощью слуха, осязания. Понятие красоты переносится Гуго на предметы видимого мира.

Область эстетического интереса у людей Средневековья была шире, нежели у нас, а их внимание к красоте вещей часто стимулировалось осознанием красоты как метафизической данности. Символическая картина мира сообщала средневековому сознанию возможности духовного роста, проникала во все сферы жизни, придавала творчеству средневекового художника упорядоченность и глубину. Теоретические представления готической эпохи об искусстве не являлись осознанной теорией искусства в собственном смысле слова, не создавали стройную эстетическую теорию, но непосредственно вытекали из присущей Средневековью эстетизированности мышления, из проникнутого глубоким эстетическим чувством восприятия мира. Мысль об образце, о мыслительной форме будущего произведения, хранящейся в уме художника,

являвшаяся одной из центральных идей средневековой теории творчества, получает в эпоху готики основательную разработку. В то время как Бог не нуждался в своем творчестве в материи для создания своего произведения, человек нуждается в своем творчестве в материале и в форме, как образце будущего произведения.

У. Эко писал, что в Средние века, существовала некая концепция красоты чисто интеллектуальной, красоты моральной гармонии, метафизического сияния, которая сегодня может быть понята только при условии весьма бережного проникновения и в менталитет, и чувственное восприятие этой эпохи⁴⁷. Средневековая мистика, выражая недоверие внешней красоте, погружалась в созерцание священных текстов или в наслаждение внутренними вибрациями души, объята божественной благодатью. Альберт Великий понимал красоту как «изящную пропорциональность», Бонавентура – как «поддающееся расчету равенство частей», Фома Аквинский включал в понятие красоты цельность, пропорциональность и яркость. Красота не обязательно была связана с изящными искусствами, а удовольствие не ограничивалось художественным наслаждением. Гармония природных или искусственно созданных вещей как единство в многообразии отражает их божественное происхождение и является результатом богоподобия единства мира. От греческих мыслителей Средневековье восприняло идею красоты, определяемую математически как теория пропорциональности. Боэций разработал доктрину о пропорциональных соотношениях к теории музыки. Боэций, а вслед за ним музыкальные теоретики раннего Средневековья полагали, что настоящий музыкант – теоретик, знаток математических правил, управляющий миром звуков, в то время как исполнитель зачастую не осознает, как устроено то, что он исполняет. Только тот, кто воспринимает ритмы и мелодии в свете разума, может быть назван подлинным музыкантом. О музыкальном совершенстве Вселенной писал Гонорий Отэнский в «Книге двенадцати вопросов». Для теологов Шартрской школы космос предстает Божьим творением. Красота рождается благодаря контрастам. Даже зло в составе мирового порядка становится прекрасным и благим, потому что добро рождается от него и рядом со злом добро блистает ярче. В XII веке возникло еще одно ответвление космологии пифагорейского толка, в основе которой лежала убежденность в том, что мир – это большой человек, а человек – сокращенный мир. Основополагающим принципом Вселенной является число: четыре стороны света, четыре первичных свойства, четыре основных направления ветра. Четыре – число человеческое, потому что ширина человеческой фигуры с разведенными в стороны руками равняется ее высоте, основных свойств души – четыре. Число пять воплощало совершенство мистическое и эстетическое. Пентада (пентаграмма, пентада – от греч. «пятиугольное начертание») обнаруживается в человеческой фигуре, вписанной в круг, центром которой является пупок, а периметр, состоящий из прямых линий, которые соединяют разнородные конечности, образуют пятиугольник. В христианской символике пентада представляла собой пять ран Христа, в белой магии пентада, или пентаграмма, представляла человеческий микрокосм, пять оконечностей тела и пять его тайных

⁴⁷ См.: Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб.: «Азбука-классика», 2004.

центров силы⁴⁸.

Для средневекового мировидения характерен интерес к свету и цвету. Изобразительное искусство ограничивало себя основными цветами, воздействуя на зрителя сочетанием ярких тонов, созвучием красок. В витражах готических соборов яркость чистого цвета пронизана потоками света. Вкус к цвету обнаруживается и в таких элементах повседневной жизни, как украшения, одежда, оружие. В сочинениях Роберта Гроссетеста, епископа Линкольнского (1175–1223), оформляется учение о свете как родоначальнике всего сущего. Роберт Гроссетест определяет свет как величайшую из пропорциональностей, как уместность в самом себе. Мир сформирован из единого потока световой энергии, который является источником красоты и бытия. Всякая форма представляется сочетанием линий, углов и фигур, изучить и понять мир форм можно только при помощи геометрии. «Ибо всякая причина явлений природных выражает себя в линиях, углах и фигурах». Философ рассматривает взаимоотношение замысла и исполнения в деятельности художника, при этом замысел понимается как некая определенная идея, образцовая форма, содержащаяся в уме художника, которую он реализует в материале. Аббат Сугерий, настоятель аббатства Сен Дени, политический деятель и один из самых образованных людей своего времени, считал, что храм как Дом Божий должен быть вместилищем красоты. В аббатстве Сен Дени находились подаренные византийским императором французскому королю тексты Дионисия Ареопагита, в которых были слова: «Бог есть свет...». Как полагал Сугерий, «свет материальный, или природный, в пространствах небес расположенный», на земле. Аббат Сугерий предпринял перестройку церкви аббатства, исходя из этой идеи, став «отцом» готического искусства.

Новому вниманию к зрительному миру посвящены на страницах философских сочинений многочисленные обсуждения материальной, телесной красоты, ее черт и качеств, которые разумелись отражением соответствующих качеств сверхчувственной красоты. Для средневекового мирознания характерно представление о стройной организации мироздания, где каждый род деятельности подчинялся иерархическому порядку. Роль художника заключалась в том, чтобы отразить красоту божественного миропорядка.

В эпоху зрелой схоластики немецкий схоласт Альберт Великий (1193–1280) в комментарии к четвертой главе трактата «О Божественных именах» констатировал трансцендентность красоты: «...Среди сущего нет ничего такого, что не было бы сопричастно красоте и благу». Альберт Великий писал, что красоте требуются три качества: первое – тонкость, изящество, второе – пропорциональное сочетание членов, третье – окрашенность добрыми и яркими цветами. В эстетике Альберта красота является свойством вещей и сияет объективно, помимо участия или воздействия человека.

В XIII–XIV веках под влиянием Аристотеля стала популярна идея искусства как имитации природы. Средневековое мировидение трансформировало античную мысль о подражании природе, придав ей спиритуалистический характер. Таким образом, подражание природе было еще далеким от конкретного копирования форм окружающего мира. Искусство

⁴⁸ См.: Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия. М.: Локид-Пресс, 2003. С. 366–367.

понималось в готическую эпоху как имитация природы и как разумная деятельность. В имитации природы в готическую эпоху видели возможность повторения организации ее творческого процесса по образу и подобию Бога.

Бонавентура (1221–1274), философ-мистик, трактует художественное творчество в связи с обсуждением общих проблем творчества и красоты. Большое значение в теории Бонавентуры имеет представление об образе как выражении. Образом, считает Бонавентура, называется то, что выражает и подражает. Произведение искусства прекрасно не только в той мере, в какой в нем выразился идеал – идеальное представление о модели, составленное художником. Творение понимается как выражение идеала художника, с одной стороны, что предусматривает формирование этого идеала как подобия некоей модели, как выражение способностей художника передать этот идеал, и, с другой стороны, как имитация этой модели. В связи с этим вопрос о красоте произведения искусства может быть поставлен так: «Ведь образ называется прекрасным, когда он хорошо написан, равно как называется прекрасным и тогда, когда хорошо изображает того, чей он образ». В деятельности художника Бонавентура различает три стороны: воплощение идеи будущего произведения, исполнение и его результат. «Каждый художник намеревается создать произведение красивым и полезным, и прочным...». Знание делает произведение красивым, воля делает его полезным, упорство делает его прочным. Первое содержится в одаренности. Бонавентура сравнивает возможности трех творческих сил универсума – Бога, природы и человека. В то время как Бог творит «из ничего», природа – благодаря данным ей первопричиной движущим силам, искусство человеческое создается на основании творчества природы и с помощью созданных природой материальных средств. Искусство дополняет то, что сделано природой, оно может отнимать, прибавлять или изменять элементы, уже созданные природой. В создании произведения концентрируются основные способности человека – знание, желание, мужество и дерзость, то есть та «ненависть» к материи, преодолеваемая художником в стремлении воплотить в ней свой идеал, из-за которой он испытывает к своему произведению любовь в той мере, в какой ему удалось создавать подобие своего идеала. Свет представляется Бонавентуре как субстанциональная форма тел, первоначало всякой красоты. Через свет осуществляется всевозможная дифференциация цветов. Видимый цвет происходит от встречи света, заключенного в непрозрачном теле, и изливающегося через пронизываемое пространство светового потока. Прежде чем

стать физической реальностью, свет является реальностью метафизической.

Подобно тому, как средневековая философия развивалась и привела к созданию грандиозных «Сумм», искусство пришло к созданию грандиозных готических соборов, считавшихся «библией в камне». Происходит очевидное сближение и соприкосновение философской концепции красоты и художественной практики. Вершиной готического искусства стали королевские соборы в таких городах Франции, как Шартр, Реймс, а вершиной схоластики – суммы теолога Фомы Аквинского (1226–1274). Все явления бытия и отношения человека, природы и Бога представляли в системе Аквината столь упорядоченными

друг с другом, столь упорядоченными в общей картине мира, что она окончательно явилась глазам средневекового человека как стройное единство, как *ordo* – порядок, красота. По словам Фомы Аквинского, «все, что создано Богом, по этому самому хорошо и красиво». В этом мире гармонии и согласованности частей нет ничего неупорядоченного, найдены и определены пропорциональные отношения между всеми сторонами бытия и человеческой деятельности.

Фома отмечает способность человека к эстетическому наслаждению. Различая наслаждения главные, существенные для жизни, и вторичные, дополнительные, он относит эстетическое удовольствие ко второй категории. Фома различал удовольствия чувственные и телесные, среди телесных на первое место он ставил зрительные удовольствия, получаемые от красоты цвета, света, очертаний, форм. Фома различал искусства необходимые и предназначенные для удовольствия, не отделяя их от мира моральных ценностей. Аквинат различает искусства свободные, требующие духовного усилия, и механические, связанные, помимо духовного усилия, с физическими действиями. Фома употребляет термин *artifex* в самом широком значении, обозначая творца как интеллектуальной, так и механической деятельности. Пытаясь христианизировать аристотелевскую концепцию творчества, Фома подчеркивал упорядочивающее значение разума, благодаря действию которого «вещественные, искусством произведенные формы происходят из идеи художника, и они суть не что иное, как композиция, порядок и фигура», то есть красота, основные качества которой Фома определяет как целостность, соответствие частей и ясность. Рассматривая творчество в первую очередь как интеллектуальную деятельность, Фома отводит первостепенную роль в творческом процессе выработке художественной идеи. Фома цитирует Аристотеля: «*Ars imitatur naturam*» – «Искусство имитирует природу». Освоенный интеллектом художника образец служит формой, идеей будущего произведения. Концепция искусства как имитации природы связывается с аналогией человеческого творчества с божественным, приобретая в трактовке Фомы окончательную завершенность. В то время как в природе формы закономерны, в человеческом творчестве художник свободен в ее конкретном воплощении в материале. Но творчество несовершенно в силу несовершенства человеческой природы. Философ признает, что в художественном произведении проявляется персональная одаренность автора, индивидуальное приложение памяти, воображения, отношения к материалу. Фома впервые в Средние века уделяет большое внимание формативной стороне творческого процесса, предусматривающего вмешательство воли, способности, разума и рук художника, что приводит его к пониманию искусства как органической красоты. Фома расширяет права интеллекта, выделяющего человека. Знания, искусство, творческая деятельность служат украшением и помощью человеку на его путях к Богу. «Высшая красота человеческой природы состоит в блеске знаний», – заключает Фома. Фома Аквинский определял красоту как то, что, будучи увиденным, нравится. Красота воздействует на чувство человека своей организованностью, отличаясь от блага тем, что для ее восприятия достаточно созерцания. Прекрасным называется то, само восприятие чего доставляет наслаждение, считал Фома. Оно отличается от благого тем, что является предметом наслаждения, а благое – целью и смыслом человеческой жизни.

Следуя Аристотелю, который выделял четыре причины всего сущего – форму, материю, движущую и целевую, Аквинат считает, что красота – формальная причина; из единого с формой источника истекает и сливается с энергией формы свет. Лучезарность красоты Фома считает ее третьим признаком наряду с целостностью и должной пропорций частей. Лучезарностью обладают яркие цветные предметы, которые поэтому считаются прекрасными. Ясность прекрасного – это «свойство вещей, благодаря которому объективные элементы их красоты – порядок, гармония, пропорция – становятся очевидными и вызывают в уме легкое и полное представление о предмете». Красота иерархична и тем полнее, чем ближе к божественному первоисточнику: небо прекрасно, еще выше невещественная красота. Бог – единственная в своем роде красота. Человеку необходимо совершить восхождение от низших ступеней красоты к высшей. Согласно Фоме Аквинскому вещь является прекрасной лишь тогда, когда в ее внешнем виде предельно выражаются ее природа, сущность или форма. Красоту он определил через совокупность ее объективных и субъективных характеристик. К первым он относил должную пропорцию, или созвучие, ясность, совершенство. Под пропорцией он понимал качественные соотношения духовного и материального, внутреннего и внешнего, идеи и формы, ее выражающей. Под ясностью понимал видимое, как блеск вещи, так и сияние духовное. Совершенство означало отсутствие изъянов. Субъективные аспекты прекрасного Фома усматривал в соотносении его с познавательной способностью, которая реализуется в акте созерцания, сопровождающемся духовным наслаждением.

Под искусством Фома вслед за античной эстетикой понимал всякую искусную деятельность и ее результат. Искусство, по его мнению, подражает природе в том смысле, что, как и природа, имеет своей целью определенный конечный результат; оно не создает принципиально новых форм, но лишь воспроизводит или преобразует уже имеющиеся не для чего иного, как для прекрасного. Искусства слова, живописи и ваяния, которые Аквинат называл воспроизводящими, служат для пользы и удовольствия, театр же, инструментальная музыка, отчасти поэзия – лишь для удовольствия.

4.2 Эстетика Византии

Византийская эстетика во многом опиралась на античные воззрения о сути прекрасного, однако переосмысливала их в духе христианской идеологии. Отличительная черта византийской эстетики – спиритуализм. Отдавая предпочтение духу перед телом, она пыталась снять дуализм земного и небесного, божественного и человеческого, духа и плоти. Не отрицая телесной красоты, византийские авторы ставили много выше красоту, добродетель, нравственное совершенство. Большое значение для установления византийского эстетического сознания имело раннехристианское осмысление мира как прекрасного творения божественного художника. Поэтому естественная красота ценилась выше созданной человеком.

Первые отцы византийской церкви развивали идеи апологетов о высоком

достоинстве человека, который занимает ключевое положение во Вселенной. Человек был создан как завершающее звено творения для связи в единое целое мира духовного и материального. В душе человека отцы церкви выше всего ценят разум и свободу воли, хотя последняя и привела человека к грехопадению. В свободе выбора патристика усматривает главное достоинство человека. Важнейшая категория античной эстетики – «трагическое» – утрачивает свое значение в византийской эстетике. Изображение в искусстве страстей и смерти Иисуса приводит душу в состояние умиления.

На первое место в эстетике в этот период выходит идея абсолютной, божественной красоты, «истинно прекрасного». Большое влияние на духовную жизнь средневековой Европы оказала концепция божественной красоты Дионисия Ареопагита – таинственного автора «Ареопагитского корпуса», жившего в V–VI веках, часто именуемого Псевдо-Дионисием. Дионисий Ареопагит в своем трактате «Об именах богов» представил красоту как одно из божественных имен. Прекрасное, или божественная красота, наряду с благом является у Дионисия важнейшей характеристикой Первопричины. Степень причастности к Благому и прекрасному определяет меру бытийственности вещи. Дионисий Ареопагит различает два концепта применительно в Богу и творению – Прекрасное и Красоту, определяемых с помощью понятия причастности. Различение Красоты и Прекрасного свойственно, по Дионисию, только творению. В Боге Прекрасное и Красота не различаются. Применительно к творению у Дионисия Ареопагита различается красота сама по себе и частичная красота. По словам Ареопагита, некоторые из священноучителей называют красоту «основой и самой по себе благодати, и божественности... Того, Кто превосходит и благодать, и божественность, говоря, что сама по себе благодать и божественность есть благодворящий и боготворящий дар, исходящий от Бога, а сама по себе красота есть излитие способности быть красивым в собственном смысле слова, создающей и красоту в целом, и частичную красоту, в целом красивое и отчасти красивое...». Среди всего сущего в мире он называл прекрасным то, что «причастно Красоте», а красотой – «причастие к делающей красивым Причине всяческой красоты». Красота, в видении Дионисия Ареопагита, бытийственна и иерархична. Она представляет само Бытие, а Бытие – как совершенство. Сама иерархия есть священное устройство, знание и действие, уподобляющееся, насколько это возможно, божественному и возводимое соразмерно к дарованным ей от Бога озарениям для богоподражания. В онтологическом плане Дионисий Ареопагит различает три основные ступени красоты: абсолютную, или Божественную красоту, то есть истинно, или сущностно прекрасное, красоту небесных предметов и явлений материального мира, или видимую красоту как отблеск и образ невидимой, незримой красоты. Выше всего в небесной и земной иерархии, по Дионисию, пребывает Божественная, трансцендентная красота, которая, подобно свету, излучается, не убывая, в иерархию небесных и земных существ, организованных по образу этой Божественной красоты, хотя и отражающих ее в различной степени. В центре внимания Дионисия Ареопагита находится красота Божественная, в свете которой представлены и два других типа красоты. Красота и Прекрасное – это, прежде всего, Бог. Здесь Дионисий продолжает традиции отцов Восточной церкви – святителей Григория Нисского и

Василия Великого, утверждающих, что прекрасен и «превыше всего прекрасного едиnorodный Бог», сама природа которого представляется «красотой необычной», не могущей по достоинству быть описанной словом.

Все три уровня объединены наличием в них некоей общей информации об абсолютной красоте – «духовной красоте», содержащейся на каждом уровне в соответствующей мере. Эта духовная красота и составляет познавательную ценность всего прекрасного.

Истинно прекрасное, то есть божественная красота, является образцом и творческой причиной всего сущего и источником всего прекрасного, причиной гармоничности мира, но также и предметом любви, пределом всех стремлений и притяжений. Все существа стремятся к благу и прекрасному, все действия, желания и помыслы соединены с этим стремлением.

Дионисий Ареопагит различает два метода изображения духовных сущностей и соответственно два типа образов, разнящихся друг от друга по ступеням и принципам изоморфизма – подобных и несходных. Первый метод основывается на утвердительном способе обозначения и еще находится в русле классической эстетики. Он состоит в том, чтобы духовные сущности запечатлеть и выявить в образах, им соответствующих и по возможности родственных, заимствуя эти образы у существ, нами высоко почитаемых, как бы нематериальных и высших. Бог именуется в этом плане «светом, умом, красотой, жизнью» и т.п. Несходные образы необходимо строить на принципах, диаметрально противоположных античным идеалам. Мысль о большой образно-символической значимости незначительных, невзрачных и даже безобразных предметов и явлений лежала в основе раннехристианской идеологии, отражающей чаяния «невзрачной» обездоленной части населения империи. Дионисий писал о значимости символов, неуместных и неподобных. Удивление от применения столь непривычных символов, считает он, побуждает наш ум разгадывать тайну их значения.

Наряду с понятием красоты и прекрасного ранневизантийская эстетика выдвинула еще одно, постоянно перекликающееся с ними, но имеющее в целом самостоятельное значение – понятие света. Установив тесную связь между Богом и светом, византийцы констатировали подобное же отношение между светом и красотой. *Василий Великий* утверждал, что красота есть свет, по сравнению с которым свет Солнца есть тьма. Дионисию Ареопагиту принадлежит широко признанная в Средние века концепция красоты как Божественного света. В противоположность автору красоты Августину, который связывал понятие красоты с «пропорциональностью», Ареопагит видел сущность прекрасного в «сиянии» Божественной красоты, «излучения» которой образуют все виды и формы прекрасного. «Сверхсущественное» же Прекрасное называется Красотой потому, что «от Него сообщается собственное для каждого очарование всему сущему; и потому, что оно – Причина благоустройства и изящества всего и наподобие света излучает всем Свои делающими красивыми преподания источника сияния...»⁴⁹. Свет выполняет в видении Ареопагита ту же функцию, что и «прекрасное». У Ареопагита «красота сияет» и «каждому по достоинству

⁴⁹ *Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии.* СПб.: Глагол, 1994.

преподает свой свет». Осияние светом приводит к приданию формы не имеющему ее, безобразное превращается в прекрасное.

Период иконоборчества (726–843). Причинами иконоборчества стало то, что невежественные прихожане часто отождествляли изображения с первообразами, что вызывало опасения в возрождении идолопоклонства. В 726 году противники поклонения иконам сформировали сильную оппозицию. Страна разделилась в споре о поклонении иконам. Император поддержал прототивников поклонения иконам. В период иконоборчества (VIII –IX вв.) категория «прекрасное» занимала в византийской культуре скромное место. В период официального запрета религиозных антропоморфных изображений оказалась в центре внимания теория образа. Противники икон опирались в основном на библейские идеи о том, что Бог есть дух и его никто не видел, и на указание: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в водах ниже земли». Для украшения храмов и для услаждения очей они допускали только нейтральные изображения – растительный орнамент, изображения животных, птиц, сцен охоты, скачек. Иконоборческий собор провозгласил единственным образом Христа евхаристический хлеб и вино.

Защитником поклонения иконам выступил *Иоанн Дамаскин* (ок. 675 – ум. до 754 гг.), живший на оккупированных мусульманами территориях империи. В полемике с иконоборцами Иоанн Дамаскин утверждал, ссылаясь на Писание, что материя прекрасна и недостойна порицания. Опираясь на предшествующую традицию, Иоанн дал определение образа: образ есть подобие и парадигма и изображение чего-нибудь, показывающее то, что в нем изображено. Не во всем же совершенно образ подобен первообразу, сущностной характеристикой образа выступает подобие прототипу при обязательных несовпадениях с ним. Всякий образ есть выявление и показание скрытого. Иоанн различал следующие виды образов:

- образы естественные (сын по отношению к отцу);
- замысел всего универсума в Боге;
- образ, созданный Богом «по подражанию» т.е. человек, в котором ум, слово и дух подобны ипостасям Троицы;
- образы символические и аллегорические;
- знаковые образы (к примеру, купина, жезл – символы Богородицы);
- миметические, служащие для припоминания.

По мнению Иоанна, важнейшими функциями изображений являются:

- дидактико-информативная функция, и это изображение адекватно словесному тексту;
- меморативная функция;
- декоративная функция храмовых изображений.
- анагогическая функция изображений, содержащих некоторую моральную сентенцию;
- икона является поклонным образом.

С помощью образов можно изобразить все видимое глазом, бестелесные «духовные существа», одна лишь божественная природа неопишима. VII Вселенский Собор в Никее 787 года разработал основные положения поклонения

иконам. Собор подтвердил, что невидимого Бога изобразить невозможно, изображается на иконах лишь воплотившийся Христос, все иконы берут свое начало от нерукотворного образа Иисуса. Иконы выполняют мемориальную функцию и анагогическую – «побуждают и возносят наш ленивый, неискусный и грубый ум в горний мир». Иконы являются объектом поклонения. Участники Собора подтвердили, что с точки зрения информативной, живописное изображение адекватно со словесным текстом. Иконопочитатели особо подчеркивали различие иконы и первообраза, при этом утверждали, что икона не лишена святости, которую ей придает уже само именование ее именем святого. Именно благодаря подобию иконы первообразу она и получает его имя, а поэтому находится в общении с ним, достойна почитания и свята. На Соборе было особо подчеркнуто, что словесное описание не дает столь сильного эмоционального эффекта, как живописное изображение. *Феодор Студит* (759–826), настоятель Студийского монастыря в Константинополе, в работах, посвященных защите религиозных изображений, развивает многие из положений отцов VII Вселенского Собора. Феодор подчеркивает, что первообраз находится в изображении не по существу, но по подобию. Изображение выявляет изначальный видимый образ изображаемого, делает его явным для всех. Живописное изображение не только доказывает истинность Воплощения, но и является живописным прославлением и похвалой воплотившемуся Богу. В Иисусе «неслитно соединились» две природы – божественная (по Отцу) и человеческая (по Матери). Свойством божественной сущности является неопикуемость, свойством человеческой – опикуемость. Икона прежде всего, – поклонный образ, однако поклоняться ей следует не как автономному носителю благодати, а в первую очередь как изображению первообраза. Ибо главным адресатом поклонения является первообраз. По теории Феодора, должно изображать не сиюминутное состояние внешности человека, а его не подверженный изменениям лик. Развитие иконописи и фресковой живописи возобновилось после 843 года, когда Михаил II разрешил изображения в религиозном искусстве. Иконы снова стали использовать при условии, что «твердо соблюдается различие между молением Господу и поклонением рукотворным предметам».

4.3 Основы древнерусской эстетики

Красота как христианская ценность входит в вечную триаду ценностей русской культуры – истина, добро, красота. Будучи религиозной ценностью, красота осмыслялась, прежде всего, в категориях этических. Для средневекового человека мир, сотворенный Богом, да и сам человек, созданный им по образу и подобию, не могут быть безобразными. Мир у средневекового человека вызывал восхищение. Уродливое в душе человека вызывало суеверный страх, и его происхождение приписывалось вмешательству демонических сил.

В старославянском языке существовало несколько имен со значением «красота», одно из которых – «лепота». Понятие «божественной красоты» передавалось корнем «*леп*». Понятие «земной красоты» в старославянском языке соотносилось с корнем «*крас*». Именно с этим корнем связывалось средневековым человеком наслаждение в жизни. Красота и безобразие в традиционной народной культуре предстают как аксиологические категории со

знаками «плюс» и «минус». Само прилагательное «красивый» имеет в русских диалектах значение «хороший». Понятия «прекрасное» и «безобразное» в традиционной духовной культуре предстают и как этическая, и как социальная, и как прагматическая, и как эстетическая категории. При этом «безобразное» существует не само по себе, а в связи с нравственным злом. В русском языковом сознании красота входит в семантический спектр не только красного, но и белого цвета, тогда как уродство соотносится с желтым и темным. Красота и уродство человека оцениваются и с витальной точки зрения, так как красивый – это прежде всего здоровый человек. Красота в языковом сознании русского народа оценивается и как социальное явление, так как красивый человек получает своеобразное «общественное признание». Согласно тематическому кругу выбранных памятников, предметы, обладающие красотой, – природа, как творение Бога, постигаемый через нее Творец, рай как земное устройство, небесные чины, святые. Лексика красоты включала такие существительные, как красота, лепота, доброта, утварь, сладость, строй. Утварь в Старославянском Словаре означает «прибор», «украшение», «наряд». Лексема «утварь» впитала в себя нераздельность античного представления о порядке и красоте, соединенных в греческом слове «технэ» и отразила христианскую идею сотворения мира красоты Богом. Свет – важнейшая категория, наиболее ценящаяся в самых разных культурах. Свет – важнейшая категория средневековой эстетики. Согласно христианской эстетике, образы бытия реального мира сияют, потому что они произошли от невидимого, причастны к миру духовных ценностей. Мир красив, потому что освящен светом Бога. Свет является одним из наименований Христа. В христианстве свет градуируется, получает тончайшую детализацию. К зрительному восприятию прекрасного относятся производные света – цвет, многоцветье, пестрота. Необходимым условием красоты является гармония. Взятые поодиночке создаваемые Богом части могут показаться некрасивыми, но если сложить их вместе, то они приходят к гармонии. Бог создал все по частям и достиг совершенства.

Красота соотносима в средневековом мировидении с пользой. Христианская литература назидательна, любая тема в толковании средневекового книжника поучает и научает любви к Богу, и в этом и состоит главная польза красоты в христианстве. Понятия красоты, пользы, блага, любви выступают в сложных переплетениях. У. Эко признает, что у человека Средневековья отсутствовало стремление к расчленению этих понятий. Красота и польза равноправны. Всякое творение и красиво, и полезно.

Древняя Русь создала уникальные художественные ценности и жила ими, не испытывая потребности осмыслить их, выразить опыт их освоения вербально. Эстетическое сознание Древней Руси соборно, то есть имеет внеличностный и вневременной характер. Существенную роль в формировании соборного сознания играли святые, праведники. Русское искусство, духовное творчество анонимно. Древнерусский книжник, иконописец или зодчий не считали себя авторами или творцами создаваемого произведения, но лишь избранными исполнителями высшей воли, действующей через них, посредниками между духовной сферой и людьми. Он почитался искусным переводчиком внеземного духовного знания, получаемого им самим или, чаще, соборным сознанием своего времени, на язык

форм соответствующего искусства. При этом большая честь воздавалась даже не ему, а его непосредственному заказчику – духовному лицу, благословившему мастера на то или иное творение, или даже человеку, выделившему средства на создание храма, который и именовался создателем храма, иконы, росписи. Творец в Древней Руси – это человек, создавший условия или давший духовный импульс для творения, а сам процесс искусного созидания управляется Духом Святым через посредство соборного сознания, сконцентрировавшегося в данный момент в иконописце или руководителе артели строителей храма.

Летописцы именно заказчику приписывали авторство: он создал храм, расписал его, украсил иконами. Поэтому мы знаем множество имен духовных и мирских заказчиков церковных произведений искусства и архитектуры и практически ничего не знаем о мастерах, их реально создавших. Летописи сохранили лишь редкие упоминания о них. Даже об Андрее Рублеве до нас дошли крайне скудные сведения. Зато пространное житие его духовного отца преподобного Сергия Радонежского хорошо известно.

Соборностью древнерусского эстетического сознания во многом определяется и такая особенность древнерусской художественной культуры, как целокупность или системность. В Древней Руси, как и в Византии, организации этой среды с помощью целого ряда профессиональных искусств уделялось большое внимание. Искусства, оформлявшие церковный культ и активно способствовавшие становлению и закреплению соборного сознания, представляли собой некое функциональное и стилевое единство, своеобразную целокупность, систему, основывающуюся на своеобразном синтезе или на стремящемся к гармонии единстве искусств. Исторически эта система возникла из потребностей литургической жизни христиан как художественно-эстетическое выражение православного соборного сознания.

Древнерусское церковное искусство по своим задачам и целям в принципе отлично и от античного, и от новоевропейского искусства. Ему в равной степени было чуждо и изображение-подражание материального мира даже в идеализированном виде, и выражение психологических состояний и переживаний человека, каких-то жизненных преходящих коллизий и событий, вообще человеческой обыденной жизни, за исключением особо значимых с христианской точки зрения событий Священной Истории. Комплекс искусств, связанных с церковным культом, был ориентирован прежде всего на создание особого реального для православного сознания мира, некой уникальной духовно-материальной среды, попадая в которую, человек должен получить возможность приобщения к миру высшей духовности, в конечном счете – к Богу. Эта среда понималась как место соприкосновения, взаимного перехода миров видимого (материального) и невидимого (духовного). Широко раскрывалось это окно лишь в процессе богослужения. Богослужение в средневековом православном мире было тем центром, вокруг которого и с ориентацией на который формировалась практически вся духовная культура, включая и все виды искусства.

Переходная среда между миром земного пребывания и сферой вечного бытия возникла в православной культуре в процессе своеобразного синтеза искусств в структуре храмового богослужения, центральной частью которого была литургия. Главное содержание богослужения составляет молитва.

Средневековый человек приходил в храм, чтобы принять участие в соборной молитве, ощутить свое родство и единство с другими людьми, с чинами небесной иерархии и с Богом, к которому он обращался в молитве с прошением о милости, с благодарностью и славословием.

Архитектура составляет архитектурно-художественную основу синтеза искусств. В древнерусском крестово-купольном храме это пространство имеет два духовных центра – алтарь и купол. В соответствии с сакральной символикой пространства и с ориентацией на богослужение строилась система росписей в древнерусском храме.

Для древнерусского искусства характерна обостренная нравственно-этическая ориентация. Так, древнерусский книжник в первую очередь сознавал себя воспитателем, руководителем и наставником в делах организации жизни, учителем нравственности. Нравственная проблематика была центральной для большинства произведений древнерусской словесности, определяя ее образный строй и художественные средства. В иконописи она нашла прямое выражение в житийных иконах, в которых изображались деяния святых и мучеников.

Обостренно нравственная ориентация древнерусской культуры в сфере эстетического сознания выражалась в целенаправленной устремленности к внутренней, духовной красоте. Для древнерусского книжника и иконописца она всегда была тем идеалом и главным критерием, которым определялось их творчество. Слишком абстрактные и ответственные представления о духовной красоте византийских богословов уже у византийских мозаичистов и иконописцев начали приобретать конкретно-чувственное пластическое и живописное, хотя и условное выражение. На Руси под влиянием местных эстетических идеалов византийская художественная система живописно-пластического выражения духовной красоты обрела большую пластическую мягкость, светоносность, теплоту, красочность. В северных землях, в Новгороде, Пскове, на них лежит яркий отпечаток местных, восходящих к дохристианским временам представлений о красоте материальной, видимой, фольклорной. В архитектуре это отражалось в значительно большем, чем у византийцев, внимании зодчих к красоте и пластичности внешнего облика храма, его живописности, окраске и украшению куполов, крестов, к вписанности храма в пейзаж.

Духовная красота в ее чистом смысле открывалась на Руси далеко не многим. Большую часть православных русичей привлекала не сама по себе духовная красота, но ее выраженность в чувственно воспринимаемых предметах, то есть в красоте видимой, прежде всего, в красоте искусства. Красота, благообразие, стройность в творении, человеке, церковном искусстве устойчиво понимались в Древней Руси как символы святости, благочестия, вообще духовных ценностей.

Для эстетического сознания Древней Руси характерно чувство возвышенного. С особой остротой оно было развито у подвижников, практиковавших аскетический образ жизни. П. Флоренский считал их главным эстетическим субъектом, а аскетику в прямом смысле слова – православной эстетикой, сами аскеты называли свой образ жизни «искусством из искусств». Чувство возвышенного возникало у подвижников при созерцании духовного света, в моменты откровения духовных сфер в видениях, знамениях, чудесах,

сопровождая жизнь аскетов. Их опыт часто находил воплощение в искусстве – особенно в гимнографии и живописи. Многие иконописцы жили в монастырях, сами были монахами, общались с высокодуховными братьями и умели выразить художественными средствами своего искусства опыт мистических откровений, составлявший суть соборного монастырского сознания.

Для лучших произведений древнерусского искусства был характерна повышенная духовность. Представление о красоте, отраженное в средневековых богословских произведениях, в новое время сохраняется в православном богословии. Н.О. Лосский считает красоту абсолютной ценностью, входящей в понятие абсолютного добра: «Соучастие в Божественном добре в форме собственного творчества имеет форму абсолютных ценностей – любви, красоты, нравственного добра, истины. Подлинное добро заключается в том, чтобы творить абсолютные ценности любви, красоты, истины, полноты жизни»⁵⁰.

Летописец в «Повести временных лет» объясняет выбор новой веры красотой византийского богослужения: «И пришли мы в Греческую землю, и не знали – на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой и не знаем, как и рассказать об этом. Не можем мы забывать красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потому горького; так и мы не можем уже здесь пребывать в язычестве». Красота греческого богослужения стала одним из главных критериев истинности религии. Поклонение перед красотой выявляет эстетическую подготовленность, настроенность на восприятие этой красоты. Одна из важнейших идей теории и эстетики византийского и древнерусского искусства и идея его богоизбранности – от Бога через ангелов или святых божественное откровение передается людям. Творчество рассматривалось как плод дара откровения. Лучшие византийские певцы именовались ангелоголосными. В основе библейской концепции «боговдохновенного пения» лежит представление о небесном престоле, окруженном ангелами, непрерывно воздающими хвалу Господу в своих песнопениях. Гимны и песнопения, согласно Псевдо-Дионисию Ареопагиту, являются отзвуками небесного пения ангелов, которое пророки слышали духовным слухом и передали людям. Церковные гимны являются копиями небесных «архетипов», поэтому они должны подражать небесным образцам. Задача иконописца – передать, запечатлеть великолепие Фаворского света, золотом отразить блеск навечернего сияния. Задача музыканта – передать божественные мелодии небесной иерархии, небесные архетипы. Задачей музыканта, как и иконописца, было не самовыражение, не воплощение индивидуального, личностного, а постижение и воспроизведение «небесных» песнопений, воссоздание божественного образа, передаваемого с помощью древних священных подлинников.

Византийский обряд заложил основу древнерусского музыкального канона, определив его премудрость, «софийность». Основу музыкального канона древнерусского искусства составляли особые музыкальные формулы – модели песнопений. Такими моделями выступала система *подобнов*, которые служили моделью, образцом для большого числа церковных песнопений. Принцип подобия был одним из основных в средневековом искусстве. Так, в

⁵⁰ Лосский Н.О. Условия абсолютного добра. М., 1991. С. 57.

изобразительном искусстве существовали собрания подлинников, иконописных образцов.

Средневековая иконопись была творчеством соборным. «Икона, даже первообразная, никогда не мыслилась произведением уединенного творчества, она существенно принадлежит к соборному делу Церкви, даже если по тем или иным причинам икона была от начала до конца написана одним мастером... соборность в работе непременно подразумевается»⁵¹. Творчество древнерусских распевщиков называлось переводом, отклонение от известной редакции назывались ин (иной) перевод. Древнерусские икона и музыкальная рукопись становились предметом соборного творчества, совместного пользования и бытования. Иконописец наносил на доску фигуры в определенной последовательности, строго в соответствии с образцами – подлинниками – прорисовывал складки одежды. Музыкант – распевщик – накладывал музыкальную формулу подобию на новые тек-

сты. Канон обладал надличностными, вечными, вневременными свойствами.

Духовный облик иконописца и гимнографа должен был быть высоким. Ни икона, ни церковное песнопение не являются художественными произведениями в том смысле, который мы традиционно вкладываем в это понятие. Их целью было не услаждать зрение и слух, а свидетельствовать об истине, о первообразе. Древнерусская церковная музыка была принципиально монодической, что вытекало из идеи ангелогласного пения. Объяснение содержит текст службы Литургии верных: «Едиными усты и единым сердцем славить и воспевать всечестное имя Отца и Сына и Святого Духа». Еще одной канонической особенностью русской православной музыки является принцип *a capella*. Пение восточно-христианской церкви не имеет музыкального сопровождения. Климент Александрийский (ок. 150 – ок. 215) – один из наиболее образованных раннехристианских писателей – признавал единственным совершенным музыкальным инструментом человеческий голос, поскольку лишь голосом можно воплотить слово в музыкальных звуках. У нас в употреблении один инструмент – слово мира; при помощи его создаем мы почет Богу. В музыкальной культуре Древней Руси и существовали народная и церковная культуры. Развитие русского церковно-певческого искусства происходило в непрерывном взаимодействии византийского начала с исконно русской певческой природой, породив величайшее явление русской мысли – знаменный распев. Павел Флоренский в «Рассуждении о богослужении» говорил об особом свойстве древнерусской монодии: «Древнее унисонное или октавное пение... удивительно как пробуждает касание Вечности». Творцы древнерусской музыки, по словам В.В. Бычкова, избегали внешних эффектов, украшения⁵².

Важнейшая особенность искусства Древней Руси – его синтетичность, суть которой состоит в том, что одни и те же образы и идеи воплощались разными средствами в разных видах искусства. Подлинным стержнем синтеза древнерусского церковного искусства служило слово. Все искусства в

⁵¹ Флоренский П.А. Иконостас. – В кн. Богословские труды. Т. 9. М., 1972. С. 133.

⁵² Бычков В. В. Своеобразие древнерусского эстетического сознания // Традиционная культура. 2003. № 2.

пространстве храма с огромной силой воздействовали на чувства человека, переносили его в возвышенный мир через созерцание икон, слушание песнопений.

5 Художественные идеалы и практика эпохи

Возрождения

5.1 Изменения в положении творца в эпоху Возрождения

Возрождение является эпохой, переходной от Средневековья к Новому времени. Родина Возрождения – Италия. Центром культуры Возрождения становятся города. Интерес к римскому, а затем и греческому духовному наследию – одна из черт культуры Возрождения. Первоначально интерес к античной культуре проявился в изучении древних рукописей, затем начинается изучение античной архитектуры. Основы градостроения эпохи Возрождения во многом опирались на античное наследие. Творцы Возрождения обращались к трактатам «Об архитектуре. Десять книг» Марка Витрувия Поллиона (I век до н. э.). Ренессансная концепция города сложилась под влиянием пифагорейско-платоновских идей о мире как гармонии и числе и о человеке как микрокосме. Принципы подобия и взаимосвязи целого и части, лежащие в основе неоплатонических представлений о макро- и микрокосмосе, были перенесены в область архитектуры и градостроительства Л.Б. Альберти. Зодчие Возрождения применяли числовые пропорции, извлеченные из совершенной человеческой фигуры, при строительстве как отдельного здания, так и города в целом. Наиболее совершенная круглая форма города впервые была предложена Платоном, который, исходя из принципа разделения различных социальных групп города, мыслил его пространство как систему концентрических окружностей. Такое композиционное решение городского пространства использовалось зодчими Возрождения, в том числе и Леонардо да Винчи, в проекте Милана. Наряду с многоугольной, в градостроительной практике использовалась прямоугольная форма, которую сохраняли многие итальянские города и в основе планировки которых лежал древнеримский каструм. Центрическая площадь Возрождения также уходит корнями в античность. Античный образец определил концепцию площади Возрождения, понимаемой как форум. В процессе реконструкции городских центров, унаследованных от Средневековья, площади перестраивались или разбивались по типу форума, то есть прямоугольной площади, окруженной портиками и зданиями общественного назначения вдоль длинных сторон и храмами – вдоль короткой стороны.

Для античной эстетики в целом был характерен космоантропный принцип, для средневековой – теоантропный, с эпохи Возрождения в эстетике начинают преобладать тенденции антропоцентризма. Культура Возрождения антропоцентрична, человек приравнивается к Богу, если он творец. В эпоху Возрождения возникает слой гуманитарной интеллигенции – людей разного социального положения и занятий, которых связывает общая увлеченность культурным наследием античности. Поэтами, в отличие от «рифмачей», великий поэт раннего итальянского Возрождения Данте называл только поэтов Древнего

Рима. Поэтому всем желающим выработать высочайший слог полезнее всего было бы ознакомиться с творчеством таких великих авторов, как Вергилий и Овидий. В «Божественной комедии» особое значение имеет встреча Данте с Вергилием. Данте подражал «Энеиде» Вергилия, как позднее Петрарка – древним поэтам, создатель «Декамерона» Боккаччо – Апулею и Овидию. При этом Данте создает уже вполне индивидуальный художественный стиль и осознает высокое предназначение поэта. Сознательная ориентация на античную классику помогла Данте, а вслед за ним и писателям раннего итальянского Возрождения осознать мировоззренческую и стилевую целостность национального языка как языка новой, гуманистической культуры. Первым гуманистом Европы называли *Франческо Петрарку*, поэта, который выступал за признание поэзии свободным, высоким искусством. Николай Кузанский (1401–1464) отверг представление об иерархии красоты. Для него все виды и формы красоты равны.

В эпоху кватроченто центром художественной жизни Италии становится Флоренция. Здесь был создан кружок гуманистов, получивший название Платоновской Академии во главе с Марсилио Фичино. В кружке, в который входили поэты, скульпторы и живописцы, изучались и комментировались сочинения Платона. Согласно воззрениям Марсилио Фичино идеи – это метафизические реальности, существующие в качестве «истинных субстанций», тогда как земные вещи – лишь их отображения. Идея красоты запечатлена в нашем духе в виде врожденного представления, которое дает нам способность познать видимую красоту и оценить ее, соотнеся ее с невидимой красотой и наслаждаясь открывающимся в ней торжеством эйдоса над материей. Прекрасна та земная вещь, которая больше всего соответствует идее красоты, хранимой в нашем внутреннем мире. Красота истолковывается Фичино как гармония душ, тел и звуков. Красота не сводится к гармонии частей, она связана с «грацией», то есть с гармонией движения, выражения, развития. Грация имеет истоки в душе, проявляясь в телесных движениях и облике. Красота, по Фичино, бывает телесной и духовной, приближенной к божественной красоте. Художником, который входил в кружок флорентийских гуманистов, был Сандро Боттичелли, который в своей картине «Рождение Венеры» запечатлел момент рождения космоса из четырех стихий.

Новых эстетических категорий для выявления и описания эстетических свойств искусства Возрождение не выдвинуло. Творцы этой эпохи продолжали разрабатывать уже имеющиеся понятия меры, гармонии, пропорции, композиции. Специальных общеэстетических трудов в эту эпоху не создается. Главные эстетические идеи вырабатываются самими мастерами искусства и получают закрепление как теории отдельных видов искусств («Десять книг о зодчестве» Леона Баттиста Альберти, «Книга о живописи» Леонардо да Винчи). Отличие стиля Ренессанса – возвышение индивидуальности. Показательное явление возрожденческой культуры – новое качество самосознания деятелей искусства.

Живопись и поэзия в эпоху Возрождения переходят в разряд свободных профессий. Происходит социальная эмансипация художников. Рост престижа людей этих профессий заставлял их приобретать различные знания. Живопись, по мнению Леонардо да Винчи, полна глубокого размышления над движением и

формой. Леонардо в «Трактате о живописи» различает три подготовительные ступени и четвертую, высшую – самостоятельное, свободное творчество мастера. Первая ступень – копирование работ выдающихся мастеров. Вторая ступень – зарисовки гипсовых слепков и мраморных статуй для изучения лепки, моделировки пластической формы. Третья ступень – рисование с натуры. Леонардо да Винчи внес значимый вклад в анатомию человека. Немецкий художник и график А. Дюрер в трактате о пропорциях поместил схемы шестисот пропорций. Знание технической стороны дела в искусстве поэзии, заимствованное у Аристотеля и Горация, превращало поэтов и критиков Возрождения в «моральных философов».

Возвышение поэта и художника было связано с ростом их технических умений и теоретических знаний. В средние века зеркало понималось как отражение совершенства божественно устроенного мира. В эпоху Возрождения живопись сравнивали с зеркалом, в котором отражалось все многоцветие земного мира.

5.2 «Подражание» и «идея» в теории искусств в эпоху Возрождения

Возрождение безоговорочно приняло основной догмат античной эстетики: «искусство должно подражать природе». Художественная практика раннего Возрождения сделала из этого реалистические выводы. Начинает осознаваться понятие художественного творчества как специфической способности воссоздать совершенные творения по законам природы. Поскольку понимание личности в эпоху Возрождения было лишено критерия индивидуальной неповторимости, оказывался возможным столь частый для людей этой эпохи тесный симбиоз художника и ученого, специалиста в области точных наук. Несмотря на авторитет античных авторов, отношение к их суждениям становится все более независимым. Считалось, что поэт не должен подражать древним, так он не создаст ничего нового. Подражание – это не копирование платоновских идей, а воображение или фантазия. В противоположность средневековым представлениям сочинения по теории и истории искусства эпохи Возрождения подчеркивали, что задачей искусства является непосредственное подражание действительности. Так простое подражание в эпоху Возрождения переросло в подражание природе, которая рассматривалась как книга, написанная Богом. Задача художника в его творчестве незаметно передвигается от выявления того, что уже есть, хотя и в скрытом состоянии, в направлении отбора, формирования или создания мысленного образа силой одного только гения человека. Основой красоты признается не дар Бога, а сознательный выбор человека. Величие и достоинство человека виделось в том, что только человеку свойственно умение выбирать ярчайшие и прекраснейшие образцы из бесчисленных сокровищ природы. Из выбранного художник должен уметь создать гармонию, означавшую полное соответствие отдельных элементов художественного предмета друг другу и всему целому. Глубокая и полная композиция – вот что должны дать ум и рука человека, его выдумка и изобретательность отобранным им элементам природы. Все детали должны соответствовать друг другу не только в математических пропорциях, размерах и порядке, но также и в цвете, функции, значимости. Понятие гармонии

воплощается для художников эпохи Возрождения в искусстве проекта. Проектирование – наука, включающая абстрагирование и сочетание элементов, найденных в природе, это сила, посредством которой человек создает новые предметы, отражающие правильные пропорции, существующие в природе. Отбор и композиция перестали зависеть от природного источника. Так, Микеланджело создавал фигуры в 9, 10 и даже 12 голов с одной только целью – обнаружить определенную гармонию в сочетаниях частей, какой нельзя найти в природных условиях. Почувствовав свою силу, художник вступает на путь подмены божественной природы человека разумом и ориентации не на добродетель и благочестие, а на удовольствие людей. Возрождается теория Аристотеля о пропорции между чувством и объектом чувства.

Из описаний Альберти, Леонардо видно, что подражание природе понималось не как слепое копирование, а как творчество на основе познаний законов природы. Начиная со второй половины XV века все более ощущалась тяга к выявлению типического. Типичность устанавливается путем классификации наблюдаемых в природе случаев. Критерием типичности все чаще называется красота, понимаемая как закон природы, ее гармония. Огромное значение для эстетики Возрождения имеет проблема пропорций человеческого тела.

Литература Возрождения с самого начала считала новаторством и заслугой великих художников XIV и XV веков то, что они вновь призывали к «сходству с природой». Леонардо да Винчи сформулировал следующее: «Та картина наиболее достойна похвалы, которая обладает наибольшим соотношением подражаемому предмету».

Параллельно этой идее подражания, содержащей в себе требование формальной и объективной правильности, в сочинениях об искусстве в эпоху Возрождения с самого начала развивалась идея преодоления природы, основанная на том, что свободная творческая «фантазия» может преобразовывать явления, выходя при этом за пределы природных возможностей, и даже создавать совершенно новые образы, подобные кентаврам и химерам. Это превосходство над природой достигается прежде всего потому, что деятельность художественного рассудка, не столь творчески изобретательная, сколько направленная на отбор и улучшение, может и обязана выявить для созерцания красоту, никогда полностью не осуществленную в действительности. Художник, говорится у Альберти, не довольствуется только передачей сходства всех частей, но позаботится и о том, чтобы придать им красоту, ибо в живописи изящество не только приятно, но и необходимо.

Подобно античности, Возрождение также требовало от своих художественных созданий верности природе и красоты одновременно, первоначально не видя в этом противоречия. Это двойное требование, пишет Эрвин Панофски, подражая и одновременно улучшая, непосредственно соотноситься с действительностью – было бы неосуществимым для эпохи, если бы вместо отброшенной традиции мастерских не появилась бы теория искусства, которая пыталась ответить на вопрос: «Что нужно уметь и знать прежде всего,

чтобы во всеоружии встретиться в том или ином случае с природой?»⁵³.

Художественное мирозерцание эпохи Возрождения в отличие от средневекового характеризуется тем, что оно извлекает объект из внутреннего мира представлений субъекта и указывает ему место в прочно данном «внешнем мире», что оно устанавливает между субъектом и объектом дистанцию, которая одновременно делает объект предметным, а субъект – личным. Возникают проблемы, определяющие процесс художественного творчества: проблема взаимоотношения «Я» и мира, спонтанности и рецептивности, данного материала и активного формообразующего начала.

Важное качество ренессансного художественного сознания – высочайшая степень его реальности и одновременно высочайшая степень его иллюзорности. Художественное воображение эпохи захвачено соединением несоединимых полюсов: с одной стороны, сильное желание спиритуализировать чувственное, с другой – воплотить духовное, с одной стороны – обожествить человеческое, с другой – спустить на землю божественное.

Понятие «идея», выработанная в эстетике Платона, переосмысливается в эпоху Возрождения. У Леона Баттисты Альберти понятие идеи используется для того, чтобы предостеречь художественный гений от переоценки им самого себя и вернуть его к созерцанию природы. Альберти пишет: «От неискушенного дарования ускользает та идея красоты, которую едва различают даже самые опытные». Альберти считал возможность узреть красоту в уме достижимой лишь путем опыта и упражнения. Леонардо вообще не употребляет термина «идея». Рафаэль пишет в письме к графу Кастильоне: «Чтобы написать красавицу, мне надо видеть много красавиц... Но ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на ум. Имеет ли она в себе какое-либо совершенство искусства, я не знаю, но очень стараюсь его достигнуть». Здесь в опыте содержатся не только предпосылки идеи, но и сама идея – она не связана с созерцанием действительности, но и есть созерцание действительности, ставшее лишь более ясным и общезначимым благодаря деятельности духа, выбирающего из множества отдельные моменты и соединяющего их затем в новое целое. Идея больше не существует до опыта в сознании художника, предшествуя опыту, но – порожденная на основе опыта – создается художником в опыте. Таким образом, теоретическое учение об идеях, выработанное Высоким Возрождением, предстает как бы более одухотворенной формой прежней теории отбора, в том смысле, что красота становится более одухотворенной не путем внешнего сочетания частей, а в силу совокупного внутреннего видения разрозненных наблюдений. Античность истолковывала понятие идеи не в смысле уравнивания духа и природы, а в смысле независимости их друг от друга. Возрождение истолковало понятие идеи в духе взгляда на искусство, сущность которого именно в том, что, превращая понятие идеи в понятие «идеала», оно отождествляет мир идей с миром возвышенной действительности. Таким образом, слово «идея» имело в XVI веке два существенно различных значения для теории искусства:

1 У Альберти и Рафаэля идея – это представление о красоте, превосходящей

⁵³ Об этом: Панофски Э. *Идея: К теории понятия в теориях искусства от античности до классицизма* / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. Изд. 2-е, испр. – СПб.; 2002. С. 45–65 .

природу, в смысле установленного позднее понятия идеала.

2 У Вазари идея – представление о независимом от природы образе. Слово «идея» здесь означает любое художественное представление, замышленное в уме и предшествующее внешнему изображению.

Оба эти значения совпадают между собой в случаях, когда и в сфере осуществления красоты, и в сфере художественного изображения вообще – отношение между субъектом и объектом представляется как полное их соответствие. Связав образование идей с созерцанием природы и тем самым отведя ему место если не в индивидуально-психологической, то уже не в метафизической сфере, теория искусств эпохи Возрождения сделала первый шаг к признанию того, что называется «гением». Понятие художественной идеи должно было постепенно ограничить значимость сверхобъективных и сверхсубъективных правил. Художественный дух, наделенный способностью самостоятельного интуитивного преобразования действительности в идею, самостоятельного осуществления синтеза объективных данностей, в сущности, не нуждается больше в тех априорных или эмпирических рамках, каковыми являются математические законы, признание общественного мнения, свидетельства античных писателей; но его право и долг – собственными усилиями достичь совершенного познания умопостигаемого объекта. Возрождение еще не делало явного полемического акцента на художественной гениальности, так же как, с другой стороны, оно не пришло к явной формулировке понятия «идеал». О противоречии между гением и правилами оно знало столь же мало, как и о противоречии между гением и природой.

На теоретическом уровне активно разрабатываются принципы неоплатонической эстетики и теория различных видов искусства. Начавшийся с позднего Возрождения процесс секуляризации культуры нашел свое выражение и в художественно-эстетической сфере. Искусство и эстетика ориентируются на идеализированную и мифологизированную греко-римскую античность. С Возрождения намечаются две тенденции в эстетической культуре Европы:

1) нормативно-рационалистическая (классицизм, просвещение, академизм, реализм, техноцентризм);

2) иррационально-духовная (барокко, романтизм, символизм).

Таким образом, главное противоречие Ренессанса – противоречие между абсолютностью умозрительного идеала и относительностью реальных возможностей отдельного человека. Уязвимость самих эстетических воззрений состояла в том, что бесконечная вера в возможности человека привела к убеждению о существовании неких абсолютных правил создания искусства.

6 Эстетические учения Нового времени

6.1 Эстетика барокко

Термин «барокко» происходит от итальянского *barocco* – странный, причудливый, «арабеска», «гротеск». Швейцарские теоретики Я. Буркхардт и Г. Вельфлин видели в барокко внеисторический стиль завершающих этапов различных культур, противостоящий вневременному Ренессансу. Барокко связано с эпохой Ренессанса, хотя между эпохами существовали огромные

различия. В отличие от своих предшественников, мыслители и теоретики барокко выявили существенные противоречия между человеком и его социальным окружением, человеком и природой, человеком и мирозданием, существующим вне и помимо его. В новой картине мира человек переживал чувство своей затерянности в безграничном мире и героическое в своих усилиях стремление познать этот мир. Вместо ренессансной гармонии барокко наполнено внутренней напряженностью. Это новое мировидение породило стиль искусства, который представал как вычурный, декоративный, искусственно усложненный. Теоретики барокко восприняли художественные свершения Ренессанса, опирающиеся на «Поэтику» и «Риторику» Аристотеля, разработали понятия остроумия, концепта, противоречия, идею характера, теорию мимесиса. Согласно теории мимесиса, которой руководствовались творцы барокко, среди множества явлений, окружающих человека, выбирались те, которые подчинялись фабульному изложению. Фабула стала тем ядром, из которого развилась барочная проза, новелла, а затем роман, который играл своего рода эстетическую популяризаторскую роль среди читателей.

Во второй половине XVI века спокойное умонастроение, характерное для ренессансной теории искусства, постепенно изменяется. Если Возрождение хотело безусловного разрыва со Средневековьем, то раннее барокко хочет и преодолеть и продолжить Возрождение. Теперь вышедшие из различных школ, отличавшихся своими практическими методами, но единые в теоретических целях, начинают выступать друг против друга с программными трактатами. Выделяются три разных борющихся между собой и взаимопроникающих течения: относительно умеренное, пытающееся дальше развивать в духе новых тенденций идеи классики, олицетворенные Рафаэлем, и два крайних, одно из которых, вслед за Корреджо и другими североитальянскими художниками, разрабатывает колористические и световые проблемы, второе же – маньеризм – стремится преодолеть классику простым видоизменением и перегруппировкой пластических фигур как таковых. Эта сложная и запутанная ситуация отразилась и наиболее полно выразилась в новой теории искусства, которая соединила в себе все тенденции времени, – отчасти сопоставляя, отчасти сталкивая их друг с другом, – и высказала особое благоволение к ретроспективному направлению.

Первое течение воспроизводит идеи Альберти и Леонардо без каких-либо изменений. Второе течение теоретически выступает с более или менее явным протестом против. Третье течение предстает в произведениях маньеристов Пармиджанино, Понтормо, Россо, Бронзино, Аллори, Челлини. Эта тенденция проявляет себя рядом специфических новшеств, главным из которых является систематическая разработка и преобразование учения об идеях. Подобно тому, как маньеристское искусство искажает и искривляет уравновешенные и общезначимые формы классики ради интенсивной выразительности, так что нередко фигуры длиной в десять и более голов и фигуры эти извиваются и гнутся, подобно тому, как оно отказывается от всякого изображения пространства, основывающегося на рационально-перспективном мышлении, ради своеобразной композиции, которая сжимает фигуры, так и в теории искусства развивается живая и весьма целенаправленная критика попыток научной, в частности математической, рационализации художественного творчества,

предпринимавшихся прежней теорией искусства. Если Пьеро делла Франческа и Дюрер стремились освоить «сокращения» геометрически конструктивным путем, и если все эти теоретики были согласны во мнении, что пропорции покоящейся человеческой фигуры должны быть охарактеризованы с помощью математики, то теперь перед нами выступает идеал S-образной змеевидной фигуры, иррациональной в своих пропорциях и движениях, сравнимой с колеблющимися языками пламени. Математика, рассматривавшаяся и почитавшаяся в эпоху Возрождения прочной основой изобразительных искусств, преследуется теперь почти что с ненавистью. Отличительным моментом искусства маньеризма является внутренний дуализм, внутренняя напряженность. Существенно новым является то, что указанные противоположности начинают замечаться. Равновесие между субъектом и объектом безвозвратно разрушено. Неудовлетворенность голой «действительностью» выражается в презрительном пренебрежении ею, чуждом прошлой эпохе. Перед взором теоретиков искусства предстала скрытая до тех пор пропасть, и они ощутили необходимость преодолеть ее посредством философского умозрения, которое сообщает совершенно иной характер художественным трактатам, появившимся после середины столетия. Если раньше целью учения об искусстве было практическое обоснование художественного творчества, то теперь оно должно попытаться теоретически оправдать его. Пройдет немного времени, и сочинения об искусстве перейдут из рук художников в руки антикваров, литераторов и философов, чтобы стать затем нормативной эстетикой. Старые вопросы «как изображает художник правильно» и «как художник изображает прекрасное» соперничают с совершенно новыми: как вообще возможно художественное изображение прекрасного. Так, миланец Ломаццо в трактате, вышедшем в 1584 году рассматривает проблему, как вообще возможно художественное изображение. Автор исходит сначала из того, что все подлежащее выявлению в произведении искусства уже должно иметь образ в уме художника. Этот образ, предшествующий исполнению, может быть созданным в уме человека, что Бог наделил его этой способностью, что человеческая идея в конечном счете является лишь искрой божественного духа, искрой божества.

Мир предстал для человека барокко наполненным символами, метафорами. Для творцов барокко, как и для художников Средневековья, полагал Д.С. Лихачев, было характерно следование определенному этикету и дидактическая, учительская направленность искусства.

Барокко неоднородно: в нем присутствуют пласты, различные по своим истокам и содержанию. Так, низовое барокко во многом было связано с поэтикой абсурда, переворачиванием мира наизнанку, характерным для народной, смеховой культуры Средневековья. Низовое барокко использовало метод гротеска, фантастики, тяготея при этом к наивно реалистическому воспроизведению реальности. Другой линией было ученое барокко, для которого было характерно стремление к условности, символическому отображению действительности.

Теоретики эстетики барокко, опираясь на трактат Декарта «Страсти души», разработали теорию аффектации и страстей применительно к искусству, систематически изучали возможности средств художественно-эмоционального выражения, визуально-символические потенции, эмблемы и маски,

художественные приемы возбуждения религиозного благоговения, поэтического удивления, чувства возвышенного. Одной из проблем эстетики барокко является проблема способности убеждения. На второй план отодвигается проблема истинности или ложности произведения искусства. Иллюзорность становится принципом искусства барокко. В архитектуре барокко принцип иллюзионизма использовал в создании площади перед собором Св. Петра в Риме Бернини, создав трапециевидную паперть и овальную площадь, которые предстают перед взором человека в сокращении, поэтому кажутся соответственно квадратом и кругом. Необычность, неясность художественного образа положил в основу своего поэтического творчества Луис де Гонгора-и-Арготе.

Согласно эстетике барокко метафора является основой для выражения всех явлений мира и способствует его познанию, происходит постепенное восхождение от прикрас и деталей к эмблемам, от эмблем к аллегориям, от аллегорий к символу. Это сочетается с видением мира как метаморфозы. Такое видение характерно для римского скульптора Д.Л. Бернини, который в скульптурной группе «Аполлон и Дафна» показывает, как настигнутая Аполлоном нимфа требует у богов защиты, и те превращают ее в лавровое дерево.

Превыше всего в барокко ценились фантазия и вымысел. Творцы барокко легко шли на нарушение правил. Как говорил величайший архитектор и скульптор итальянского барокко Бернини, «кто не нарушает правила, тот не поэт». Творцы барокко свободно обращались с узаконенными жанрами, им было свойственно стремление к синтезу поэзии, музыки и живописи.

Барокко – стиль, по-разному проявивший себя в различных европейских странах. В ряде славянских культур, среди которых и русская культура, дистанция между искусством Средних веков и барокко была более короткой, поскольку барокко замещало здесь отсутствие в культурах ряда славянских стран ренессансной стадии развития культуры. Славянское барокко в отличие от западноевропейского характеризовалось идеологической и эстетической умеренностью.

Существенной особенностью развития русского барокко является историческое совмещение стилей. В изобразительном искусстве, музыке и литературе стиль барокко достиг пика развития к концу XVII – началу XVIII века. В архитектуре родился оригинальный стиль нарышкинского барокко, которое совмещало декоративные черты древнерусского московского зодчества с планировкой, свойственной западноевропейской барочной архитектуре, в живописи – школа московских изографов, в литературе – придворная поэзия Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Сильвестра Медведева, в музыке – троестрочное пение. В живописи появляются парсуны. Литература характеризуется многообразием жанров и стилей. Зарождается светская лирическая поэзия любовного содержания – виршевая поэзия с характерным силлабическим ритмом, появляются повести и даже романы авантюрного содержания. В литературу и музыку входит авторское начало. Музыка эпохи барокко свойственна орнаментальность, декоративность письма, изукрашенность мелодики и фактуры. В эпоху барокко в России появляются профессиональные композиторы, начинается индивидуализация авторского стиля. Барокко в России отличалось рядом своеобразных черт: оно было лишено пессимизма, более

жизнерадостно, декоративно, орнаментально. Орнаментальность достигает пределов возможного, проникая даже в стихосложение. Даже внешний вид стихов принимает барочные формы: они строятся в виде орнамента или фигур в виде креста, ромба, звезды и т.д. «Орнамент курчавится по поверхности, не столько выражает существо предмета, сколько украшает его», – писал Д. С. Лихачев⁵⁴. В литературу, как и в музыку, входит авторское начало.

6.2 Эстетика классицизма

Занятые вопросами научно-просветительского характера и новым математическим методом, философы XVII века не следили за изменениями, происходившими в литературном и художественном мире. Первый философ промышленной эры Фр. Бэкон разделил сферу интеллектуальной деятельности на три части и каждой из них отвел определенную умственную способность: память – истории, воображение – поэзии, рассудок – философии. Бэкон, признавая умение поэта создавать золотой мир фантазии, ставит науку и философию выше поэзии. В очерке «О красоте» Бэкон объявляет необычность в пропорции неотъемлемым свойством красоты. Однако в «Новой Атлантиде» в уставе Дома Соломона под страхом бесчестия и штрафа запрещены излишние украшения и всяческие преувеличения. Р. Декарт не внес значительного вклада в эстетическую теорию, считая воображение чем-то вспомогательным для разума. Т. Гоббс выступал против «претенциозной туманности» поэзии, «стремящейся выразить больше того, что является совершенно понятным». Возвышенность души поэта основывается на его способности к фантазии. В обычных случаях рассудок лучше воображения, но к поэзии общая мерка не применима. Гоббс высказал новую для своего времени идею о том, что для создания героической эпопеи воображение и ум человека должны работать совместно. Г. Лейбниц признавал, что основные метафизические причины проявляются в хороших целях или в гармоничном порядке, которые раскрывают значение этих движений. Лейбниц различал четыре категории знаний: неясное, темное знание; ясное, но недостаточное знание; отчетливое знание; достаточное, или интуитивное, знание. Эстетические знания в основном относятся ко второму классу. «Человек не всегда разбирается, в чем состоит привлекательность того или иного предмета и какому виду нашего совершенства она отвечает, так как мы ощущаем это скорее душой, чем умом». Вкус формируется по образцу того, что ум и традиция уже объявили хорошим.

Эстетика классицизма (от лат. *classicus* – образцовый, термин введен романтиками) – образец рафинированной сосредоточенности внимания на эстетической сущности искусства, доведенной до строгой нормативности системы художественных правил. Эстетика классицизма начала формироваться в Италии XVI века и достигла апогея в XVII веке во Франции в русле картезианского рационализма. Опираясь на «Поэтику» Аристотеля и «Науку поэзии» Горация, на итальянские комментарии XVI века, а также на образцы античного искусства и словесности, теоретики классицизма выработали идеальную систему правил, на которые должно было ориентироваться подлинное искусство. В ее основу были положены античные принципы красоты, гармонии, возвышенного, трагического. Особое внимание классицисты уделяли

⁵⁴ Лихачев Д.С. XVII век в русской литературе // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 328.

драматическим искусствам, главным в их понимании. Аристотелевская категория «правдоподобия» была понята как создание обобщенных, идеализированных и аллегорических изображений значимых в назидательно-дидактическом плане событий жизни легендарных особ и эпизодов античной мифологии. Классицисты требовали от художника ясности, глубины и благородства замысла произведения и точно выверенной высокохудожественной формы выражения. В целом классицисты были против изображения в искусстве предметов низких и безобразных, прописывая одну из наиболее аристократических страниц в истории эстетики. В эстетике классицизма разработана иерархия жанров искусства, разделение их на высокие и низкие. Были введены жесткие требования к художникам и эстетические нормы: правило «трех единств» в драме, красота как идеализированная действительность, правила хорошего вкуса, искусство, ориентированное на утверждение высоких нравственных идеалов, моральных и полезных для общества. С точки зрения классицизма все виды народного творчества оказывались за порогом подлинного искусства. В области критики и художественного творчества XVII век нашел свое отражение у П. Корнеля (1609–1684), который в произведениях «О функциях и частях драматической поэмы», «О трагедии» и «О трех единствах» задался целью показать, что надлежащая форма, изящество и порядок могут быть введены в театре только строгим соблюдением аристотелевских правил. В соответствии с новым декартовским стремлением к ясности Н. Буало написал «Рассуждение о поэтическом методе», в котором выдвинул требование первенства содержания в поэтическом искусстве. Разумное начало должно господствовать над чувством и воображением. Буало считал, что для достижения идеала в искусстве надо руководствоваться строгими правилами, которые могут быть выведены из некоторых ясных положений. Согласно теории Буало, героические деяния и благородные страсти являются достоянием «высоких» жанров. Смешивать то и другое нельзя. Буало выдвигал требование: «Нужно, чтобы (в поэтическом произведении) все было на своем месте, чтобы начало и конец соответствовали середине, чтобы отдельные части, подчиняясь утонченному искусству, сочетались в едином целом, составленном из разных частей, чтобы сюжет никогда не отклонялся от последовательности и не отыскивал слишком поодаль блистательное слово». Французский драматург Расин неукоснительно выполнял требование единства места, времени и действия, в качестве сюжета своих трагедий выбирал кульминационный момент развития определенной страсти, точно и всесторонне мотивировал перипетии действия. Пьер Корнель из двух принципов трагического сюжета, указанных Аристотелем, – правдоподобия и необходимости – придавал большое значение последнему. Источником трагического является чрезвычайное развитие страсти, а урок, извлекаемый зрителем, состоит в понимании необходимости держать свои побуждения в узде.

Почти в то же самое время и во многом тем же самым путем происходила выработка общей рациональной программы и для живописи. В 1648 году Шарль Лебрен добивается основания Парижской академии, а министр Кольбер утверждает монопольное право Академии в области художественного воспитания. Академия присуждает титулы и звания художникам, распределяет стипендии и командировки, устраивает выставки, раздает государственные заказы.

Академическая эстетика целиком базируется на рисунке, правильность которого является главным критерием художественных произведений, в то время как колорит рассматривается только как дополнение.

На вновь основанную Французскую академию художеств была возложена обязанность создать правила для живописи, которые должны быть простыми, бесспорными и взаимно дополняющими друг друга. Идеалом искусства было «доставлять удовольствие согласно правилам», расположенным в определенном порядке. Так, основным правилом поэзии было наметить моральную цель, которую следует достигнуть. Идеальный поэт должен быть добродетельным человеком. Поэт или художник должен отыскивать подходящий миф или тезис в качестве темы предполагаемой работы. Найдя тему картины, необходимо подчинить ее основной смысл определенной задаче. «Открытие» живописца означало использование античного литературного образца, приспособление найденной темы к месту, времени и обстоятельствам, а также создание красивой композиции. Сюжет, взятый из античных источников, начинает отождествляться с правдоподобием или имитацией природы. Но требование правдоподобия означало выяснение моральных типов и логически очищенных фабул, штамп вместо характера, изменение, ограничение и подгонку сюжета под определенный моральный образец. Правдоподобие – другое название для вещей, какими они должны быть. Художник должен искать в безграничной сокровищнице природы наиболее красивые формы. Но создать прекрасную форму прямо из природы слишком трудно, необходимо воспользоваться объединенными силами всех предшественников, придя к природе через изучение античности. Влияние искусства на человеческие сердца должно быть целительным. Запрещается все, что может вызывать нарушение последовательности в изложении событий в рассказе, может быть диссонирующим в композиции картины, вульгарным и грубым в стихах. Краски в картине должны быть согласованы между собой. Необходимо, чтобы действие было завершенным. Единство времени и места – уже не рекомендации, как у Аристотеля, а предписания. Идеалом для подражания в искусстве признавалась классическая античность. Немецкий историк античного искусства И.И. Винкельман в своих «Мыслях о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» выдвигал принципы идеализации и подражания античным образцам в качестве главных для истинного искусства. Ле Боссю считал, что для великих поэм необходимы страсти, в то время, как на долю комедии приходятся радость и приятное изумление. Трагедия вызывает ужас и сострадание, а эпической поэме присущи все эти чувства, но наиболее подходит восхищение. Каждое эпическое произведение имеет особую страсть, которая соответствует характеру героя. Нельзя смешивать вместе несколько несовместимых страстей.

Особое место в развитии эстетической мысли Нового времени занимает английская школа XVIII века. Д. Юм считал, что надо изучать внутренние пружины человеческой природы, чтобы вскрыть внутренние источники искусства. Юм отождествляет красоту с удовольствием, а удовольствие – с основным источником нашего активного существования. Он противопоставляет разум и вкус: разум дает знание истины и лжи, вкус дает понимание красоты и безобразия, греха и добродетели. Разум ничего не преувеличивает и не

преуменьшает, будучи холодным, он не дает повода к действию. Вкус отличается известной закономерностью, которая может быть изучена и видоизменена. Для английской школы характерно утверждение, что правильный вкус можно привить. Шефтсбери установил прямую и тесную связь между образом правления и искусством нации.

Английские мыслители не проводили четкой грани между понятиями блага и красоты. Наиболее известные мыслители полагали, что красота, хотя бы частично, есть атрибут самого ощущения. Эдмунд Берк сводил весь эстетический процесс к страсти и приписывал красоте «разжигание» общественного инстинкта человечества. Для Берка общественный инстинкт равняется чувству красоты, он подразделяет этот инстинкт на виды, которые соответствуют видам красоты. Удовольствие, полученное от трагедии, вызвано сочувствием, в то время как удовольствие, доставляемое живописью, скульптурой и поэзией, вызвано подражанием. Сочувствие не только заставляет нас разделить переживания других, но и побуждает подражать тому, что они делают. Третий вид сочувствия, лежащий в основе эстетического опыта, – это «честолюбие», или «соревнование».

Уильям Хогарт, художник и автор трактата «Анализ красоты», вывел точную змеевидную линию в качестве эталона красоты. Это такая линия, которую можно сделать из тонкой проволоки, свитой в одну спираль вокруг конуса, причем один конец касается основания, а другой – вершины. В трактате «Анализ красоты» Хогарт выступает против тех художников-копиистов, которые свои представления получают не от наблюдения природы, а копируют старые образцы, для усвоения которых ездят в Италию. Он спорит с теми, кто сводит основу красоты к симметрии частей предмета и считает, что истинные пропорции человеческого тела не могут быть математически точно измерены.

Джошуа Рейнолдс, знаменитый художник и общественный деятель, делает типично классицистский упор на правила искусства: «Те линии, в которых содержится наибольшее разнообразие, больше всего способствуют появлению красоты». Рейнолдс особенно рекомендовал, чтобы от молодого студента требовали безоговорочного подчинения «Правилам искусства» в соответствии с практикой великих мастеров. Правилom для художника должен стать девиз: «Совершенствуй природу с ее же помощью». Есть одна область эстетики, в отношении которой Рейнолдс отходит от своего требования точного соблюдения правил. Те, кто обладает выдающимся талантом или дисциплинировал себя долгой и упорной тренировкой, могут не признавать правил.

6.3 Эстетические теории эпохи Просвещения

Просвещение отказывается от формальной нормативизации, но развивает рационально-гуманитарные, дидактические, отчасти антиклерикальные и материалистические тенденции. Аристократизму классицизма просветители противопоставили абстрактный демократизм. Особое внимание уделяется поискам объективных оснований красоты, гармонии, вкуса, связи этических и эстетических принципов, этико-эстетическому воспитанию. Так, Дидро пытался выработать точные определения истины, добра и красоты. Руссо боролся с тем,

что делало неестественным, извращало вкусы французов. Просветительский интерес к естественному человеку связан с интересом к мифологии и народной поэзии. В 1725 году Джамбаттиста Вико выпустил книгу «Основания новой науки об общей природе наций», основная эстетическая идея которой заключается в том, что воображение поэта представляет собой естественное отражение детства человечества и что поэтому нужно понимать и уважать его своеобразное мышление, отличающееся непосредственностью и конкретностью. Суть открытия Вико состояла в том, что фантазия не является ни составной, ни вспомогательной частью какой бы то ни было способности человека, а существует сама по себе и обладает самостоятельной ценностью.

В «Опыте о происхождении человеческих знаний» Кондильяка излагалась концепция происхождения языка. Кондильяк считал, что первой попыткой человека сообщить свои мысли другому явились примитивные танцы. Язык слов возник из первоначальной стадии всеобщего подражания. Из неумелых попыток найти личные способы сообщения о случившемся возникли искусства танца, музыки, живописи и драмы. Сначала с помощью рта и горла издавались звуки, для подражания использовались ноги и руки. Затем возник танец шагов. Музыка и драма возникли путем выделения из первобытных стонов, похожих на обезьяньи, наиболее приятных сочетаний звуков и ритмов. В «Критических размышлениях о поэзии и живописи» Дюбо излагалась глубоко продуманная теория искусств, в основе которой лежало не воображение, а эмоциональность. Для Дюбо основным признаком человеческой природы является движение. Главные формы движения разума состоят из потребностей, чувств и ощущений. Самый мощный стихийный инстинкт заставляет нас идти по пути страстей и велений сердца; жажда новых ощущений и приключений как раз и представляет собой проявление этой первобытной, не знающей удержу потребности. Поскольку человек устроен подобным образом, искусство является для него лекарством. Искусство существует для того, чтобы трогать человеческое сердце от скуки. Главная забота художника – не следовать строгим правилам, а доставлять людям наслаждение. Главным в искусстве является правильный отбор материала.

Александр Готлиб Баумгартен заложил философские основы эстетики. Баумгартен утверждал, что эстетика не может быть сведена к правилам создания произведений искусства или анализу психологического эффекта. Эстетика – «наука о чувственном познании», наука о «ясных» и «смешанных» представлениях. Расшифровывая природу чувственного познания и включая его в общую структуру познания, А. Баумгартен расходится с установками духа Просвещения, который культивировал исключительный рационализм. Эстетическая интуиция помогает видеть нечто, чувствовать, знать и понимать без «почему?». Эстетика занимается чувственными феноменами, не делая попыток перейти от них к причинам. Баумгартен писал: «Нашу науку могут упрекнуть в том, что она недостойна внимания философа, что изображение человеческих чувств, грез, преданий и страстей принижает человеческий кругозор. Мой ответ таков: “Философ – тоже человек, и он просто не смеет отгораживаться от столь обширной области человеческого познания”». Он пришел к выводу, что в поэзии и прочих искусствах обособленно существуют своеобразный и достойный преклонения порядок и гармония: этот порядок и гармония, своеобразны и

требуют выделения в особую науку. Их можно методически объединить в единое логическое целое, которому следует отвести место в философских науках. Баумгартен понимал, что искусство пользуется материалом уникальным. Искусство имеет свои ценности. Баумгартен заявляет, что изящные искусства принадлежат к низшему восприятию – области, где живут яркие, но сумбурные образы. «Произведение искусства совершенно в своих пропорциях в том случае, если составные его части вызывают многочисленные чувственные ассоциации».

И.И. Винкельман, немецкий археолог и историк искусства ставил искусство античной Греции выше римского, отмечая его благородную красоту и спокойное величие. Тем самым он определил идеал красоты немецкого классицизма. Винкельман различал четыре стадии развития греческого искусства. К первой стадии он относил древнейшее греческое искусство до эпохи Фидия – с суровой и мощной манерой рисунка, но лишенное изящества. Второй период представлен творчеством Фидия и Скопаса. Это эпоха возвышенного, или величественного стиля, для которого были характерны величавая простота и единство. Третий период приходился на эпоху Праксителя и отличался утонченной красотой и грацией. Четвертый период составляли подражатели, чье творчество эклектично. Винкельман считал, что наивысшая красота воплощена в человеческой фигуре. Красота человеческого тела заключена в гармонии его частей и во взаимосвязи между ними, выраженной в виде функциональной эллиптической линии.

Просвещение присутствовало и в подражающих античности произведениях английского классицизма и классицистических произведениях Вольтера. О распаде эстетики классицизма свидетельствует и то, что теоретики пытаются согласовать с классицизмом новые принципы, изменение старых жанров, возникновение новых. Эстетика Просвещения и, в особенности, «Бури и натиска» выработала новый поэтический идеал. Идеал новой поэзии в полной мере прорисовывается в эстетике «Бури и натиска» – литературного объединения, возникшего в Германии в 70-е годы XVIII века. Отвергая нормативную эстетику Просвещения, представители объединения отстаивали национальное своеобразие искусства, требовали изображения сильных страстей, героических деяний и характеров. Представители периода «Бури и натиска», и прежде всего молодые Гете и Шиллер, резко порвали с господствующей в течение нескольких веков теорией разума, призывали к прославлению жизни самой по себе со всеми ее радостями и горестями, к пониманию всего конечного как наполненного бесконечным и вечно ликующим божественным творчеством, к прославлению человеческих страстей, вечных стремлений и безумного творчества жизни. Для представителей объединения И.Г. Гердера, И.В. Гете, Ф. Шиллера были характерны культ гения, убеждение, будто поэзия должна рождаться из эмоций, вдохновения, переполненности чувствами. Вместо подражания французскому классицизму и античной литературе И.Г. Гердер предлагает немецким писателям использовать примеры, образы и сюжеты скандинавской, древнегерманской первобытной поэзии и мифологии. Гердер считал, что подражание античным образцам потому вредно и бесплодно, что из них вряд ли можно почерпнуть что-либо новое. Оставляя за античностью ее собственное значение, Гердер ищет источники иной поэтичности в народной поэзии. Иоганн Вольфганг фон Гете не соглашался с делением поэзии на наивную и сентиментальную. Сентиментализм

казался ему болезненным. Гений, по мнению Гете, это – «творящая природа», искусство – выше природы. В начале XX века Г. Зиммель, представитель «философии жизни», посвятил свое исследование Гете, представляя его идеи истоком «философии жизни», поскольку Гете пытался сопротивляться всепоглощающему рационализму эпохи Просвещения. Гете полагал, что в каждый момент своего развития жизнь есть совершенное в себе, ценное само по себе, а не подготовка к конечной стадии и завершение предшествующей.

Гете и Шиллер в дальнейшем довольно быстро отошли от слишком молодого и безудержного анархизма и стали на путь неоклассицизма.

Ф. Шиллер утверждал: «Красота есть не что иное, как свобода в явлении». Все поэты либо сами представляют собой природу, либо стремятся к ней. В работе «О наивной и сентиментальной поэзии» Шиллер пишет: «Античная поэзия наивна, ибо человек вел себя естественным образом. Сентиментальный человек далек от природы, он чувствует природу, размышляет о ней. Но только в сентиментальную эпоху поэт чувствует себя отделенным от античности и вместе с тем тоскующим по ней. Наивная поэзия подражает идеалу человечества как таковому. Поэту наивному свойственна непосредственность вдохновения, в его творчестве нет ни элемента мышления, ни стремления исправить мир. Сентиментальные поэты нового времени с тоской смотрят назад, в минувшее прошлое. Истинный гений руководствуется только природой и собственным инстинктом, поэтому он обязательно наивен, иначе он не гений. Шиллер подтверждает необходимость художественной красоты в двояком смысле: он выводит идею искусства из концепции разума и духовных ценностей и затем находит ей применение в практической жизни. По словам Шиллера, два побуждения лежат в основе человеческой природы и определяют внутренний мир человека: чувственное побуждение и побуждение к форме. Объектом чувственного побуждения является жизнь, включающая все формы материального бытия, воспринимаемые нашими чувствами. Объектом побуждения к форме инстинкта является внешность, или форма в самом широком смысле слова. Чувственное побуждение направляет действия человека как смертного существа, ограниченного пределами. Побуждение к форме, происходящее из свободной и рациональной природы человека, стремится привести в стройный и законченный порядок те разнообразные впечатления, которые нам приносит чувственный инстинкт. Задача человека, в котором сочетаются материя и духовное начало, – следить за равновесием обоих этих побуждений. Чтобы сохранить это равновесие, Шиллер вводит третье «побуждение» – стремление к игре, которая ведется согласно правилам, но эти правила – плод фантазии играющих. Для Шиллера высшим воплощением идеи красоты как свободы в явлении был гений древних греков. Человек, по словам Шиллера, бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет.

Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781) отстаивал эстетические принципы просветительского реализма. Лессинг считал театр школой формирования морали. Цель театра – истина, но истина не историческая, а психологическая. Театр должен научить, «как поступает человек определенного склада в типических обстоятельствах». В произведении «Гамбургская драматургия» Лессинг рассматривает две проблемы: на какой основе может развиваться

современная национальная драма и каково влияние «Поэтики» Аристотеля на направление этого движения, и что именно хотел сказать Аристотель различными обобщениями о причинах влияния и сущности хорошей драмы. Аристотелевские правила единства остаются для Лессинга фундаментальными. Для драмы основным является единство действия, а единство времени и места является их следствием. В трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» Лессинг писал о том, что правила живописи отличны от правил поэзии. Три основных чувства – зрение, слух и ощущение – являются инструментами, с помощью которых мы познаем красоту. Каждое из этих чувств владеет особой областью искусства, где существуют определенные требования и правила. Живопись характеризуется формой и цветом, скульптура – жестами и пространством, поэзия – звуками, ритмами и символами.

7 Эстетика в системе немецкой классической философии

7.1 Эстетика в системе философии И. Канта

В философии И. Канта эстетика становится завершающей частью его философской системы. Специальным сочинением по эстетике становится опубликованная в 1790 году «Критика способности суждения». В отличие от просветителей, которые вели поиск объективных законов красоты, Кант связал сферу эстетического с восприятием субъекта. Главными категориями эстетики у Канта стали «целесообразное», «вкус», «прекрасное», «возвышенное». Все эти категории есть результат неутилитарного созерцания, сопровождаемого чувством удовольствия. Вкус понимается Кантом как способность суждения о предмете или о способе представления на основании удовольствия или неудовольствия, свободного от всякого интереса. Предмет такого удовольствия Кант именует прекрасным. Кант отрицал существование объективных правил вкуса. Суждение вкуса основывается на неопределенной идее сверхчувственного в нас.

Кант в «Критике способности суждения» поставил задачу исследовать эстетическое суждение. Кант подразделил эстетические суждения на два вида: прекрасное и возвышенное. Когда эстетическое суждение утверждает прекрасное, оно приближается к логическому восприятию предмета, когда же оно утверждает возвышенное, то оно стремится отклоняться от области нормального восприятия в сторону сверхчувственной сферы нравственных понятий.

Прекрасное не может быть объективным свойством вещей, оно рождается из отношения субъекта к объектам, точнее, из отношения объектов к нашему чувству наслаждения, приписываемому самим предметам. Прекрасное – это то, что нравится по вкусовому суждению, у этого суждения следующие характеристики:

- предмет бескорыстного наслаждения, прекрасное не имеет ни малейшего отношения к грубым чувствам животного удовлетворения. Экономическая выгода и моральные доводы равно чужды ему;
- прекрасное есть то, что без понятий представляется как объект всеобщего вкуса, независимо от индивидуального вкуса;
- красота дана в форме целесообразности без цели, она несет впечатление

порядка, гармонии, но красота не цель этического или логического совершенства, красота непосредственна;

- прекрасно то, что познается без посредства понятия как предмет необходимого удовольствия.

Как основание эстетической способности суждения – суждение вкуса возникает в результате игры познавательных способностей. Возвышенное, как и прекрасное, нравится само по себе. Разница между ними в том, что прекрасное отсылает к форме, а для формы характерно ограничение, возвышенным может быть и бесформенное, и безграничное. Прекрасное рождает положительное наслаждение, возвышенное – скорее негативно, наслаждение от возвышенного рождает изумление и волнение. Возвышенное не следует искать в чувственных формах, а только в идеях разума: «Возвышенно то, одна возможность мысли о чем уже доказывает способность души, превышающую всякий масштаб внешних чувств». Возвышенное не в вещах, в сути человеческой.

В процессе суждения о возвышенном Кант выделяет две фазы: сначала человеческие чувства становятся бессильными перед лицом бесконечности или мощи природы. На второй фазе ощущение возвышенного порождается переходом от зрелища величия природы к сознанию морального достоинства человека, которое превосходит любую из величин или сил в природе. В отличие от восприятия красоты, чувство возвышенного обращено скорее к субъекту, чем к объекту, подразумевает движение, а не покой, количество, а не качество. Необходимое условие при эстетической оценке возвышенного – отсутствие страха перед этими огромными и могучими предметами. В зависимости от того, соединяются идеи возвышенного с понятием величия или мощи, Кант определяет его как математически возвышенное и динамически возвышенное. Возвышенное выступает у Канта в двух видах: математическом и динамическом. Первый дан в бесконечно большом, второй – в динамически мощном. Искусство у Канта становится важнейшим средством проникновения в мир сверхчувственного, возвышаясь над философией и религией. По пути понимания искусства, открытого Кантом, пошли романтики. Кант попытался выявить философские предпосылки эстетических вкусов. Он доказывает априорный характер пространства и времени, необходимых для стройности нашего чувственного созерцания, и причинности как необходимой предпосылки всей нашей научной организации данных опыта. Кант хотел установить априорные принципы вкуса. Вопрос заключался в том, как и на основании чего можно вывести общие законы вкуса. Нужды человека, в той мере, в какой он принадлежит к животному миру, являются естественными причинами и неизбежно порождают естественные следствия. Чистая красота – это та красота, назначение или польза которой нам неизвестны. «Суждение вкуса есть созерцательное суждение». Бескорыстность эстетического удовольствия порождает еще одно свойство эстетического суждения – оно всеобще и необходимо. Третье свойство суждения вкуса – целесообразность без цели. Красота абсолютна, а не инструментальна. Кант различает чистую и привходящую красоту, которая присуща предметам, восхищение формой которых смешивается в нашем восприятии с сознанием их назначения. Кант исследует силы, которые создают различные формы эстетического опыта. Кант разграничивает искусство и науку, которую можно

определить известными правилами. Гений – проявление природных дарований в человеке. Необходимая предпосылка творческого гения – дух – естественная плодовитость, своеобразное богатство духа, благоприятное для появления и прорастания побегов подчас неверных и смутных образов, без чего в искусстве невозможно ни одно оригинальное произведение.

7.2 Г.В.Фр. Гегель – последний значительный представитель классической философской эстетики

Эстетика Гегеля – это теория искусства. Красоту природы он исключил из рассмотрения. Красоту искусства ставил выше красоты природы, так как дух превосходит природу. Красоту Гегель определяет как чувственную форму истины. Но не все чувства одинаково участвуют в художественном выражении, а лишь так называемые теоретические чувства – зрение и слух. В своей эстетической теории Гегель развивает идею трех форм искусства, сменяющих друг друга в истории: символической, классической и романтической. Символическая форма господствует на Востоке, классическая – в античности, романтическая – в христианской Европе. Инвариантом каждой формы является соотношение идеи и чувственного воплощения. Ранняя форма художественного сознания – символическая. В истории развития художественных форм символическая стадия связана с неопределенностью идеи и произвольностью ее воплощения в чувственной форме. Выражением символической формы оказывается миф, в котором за воплощаемой в каком-то повествовании непосредственной чувственной реальностью скрывается другой, более широкий смысл. Излагая имеющие место в эту эпоху точки зрения на миф, Гегель обращает внимание на стремление философов интерпретировать миф, что часто приводит к его модернизации. Все древневосточные искусства он трактует как примат материи над идеей. Основой классического искусства служит абсолютная гармония содержания и формы. Греческое искусство – реальное бытие идеала. Ничего более прекрасного, чем классическое искусство, «быть не может и не будет». Античное искусство выступает как полное совмещение и взаимопроникаемость идеи и материи, примат идеи над материей характеризует живопись, музыку и поэзию романтической формы. В романтическом искусстве все содержание концентрируется во внутренней жизни духа, все внешние формы снова играют подчиненную роль. Романтическое искусство связано с утверждением новых эмоциональных сторон жизни, которых древний мир не знал. Это понятия о чести, верности господину. Дальнейшее развитие романтического искусства ведет ко все большему внутреннему разложению самого материала искусства. Романтическое искусство представляет собой распад, гибель искусства. Мысль и рефлексия обгоняют художественное творчество, которое закономерно уступает место другим видам духовной деятельности.

Главным тезисом эстетики Гегеля был тезис: красота – субъективная категория, которая не существует в природе. Являясь субъективной категорией, красота выражает «преображенную» в сознании воспринимающего жизнь. Гегель определяет красоту как проявление бесконечного в конечном, как единство

понятия с его реальностью. Разделяя свою эстетику на учение о красоте в себе, красоте в природе и об искусстве, Гегель резко противопоставляет искусство религии и философии. Красота в природе у Гегеля не входит в систему эстетики, а из искусств – только те, которые он называет изящными.

После Гегеля эстетика стала одной из традиционных дисциплин и не претерпела существенных изменений до конца XX века.

8 Эстетика романтизма

Эстетика романтизма явилась своеобразной реакцией на классицизм и Просвещение. Главные теоретики и практики романтизма творчески разработали христианские идеи креативности и символизма, эманационную эстетику неоплатоников, осмыслив природу как становящееся символическое произведение искусства, акт деятельности абсолютного духа, «тайнопись» которого явлена в природе и через художника-посредника – в произведениях искусства. Романтики стирали грани между жизнью, философией, религией, искусством, осмысливая последнее в качестве одной из сущностных парадигм космо-социо-антропобытия. Универсум образован в Боге как вечная красота и абсолютное произведение искусства, поэтому в рукотворном искусстве истина являет себя в ином виде, чем в философии. Идеальное произведение искусства снимает покровы с божественных тайн. Романтики ощущали настоятельную потребность в некоем высшем направляющем начале. Романтик не довольствовался одним лишь синтезированием поэзии и философии. Он полагал, что сама жизнь должна войти в тот волшебный круг, где все превращается в поэзию.

8.1 Йенский романтизм

Ранним направлением романтизма был Йенский романтизм второй половины XVIII века, его представители – Новалис, Тик, братья Шлегели и Фр.-В. Шеллинг. Новалис проповедовал искусство как последнее и самое совершенное оформление бытия. Он был убежден, что художник призван стать посвященным новой веры, чтобы с помощью поэзии очистить от скверны души людей, природу, землю для идеальной возвышенной жизни. Фридрих Шлегель предложил программу движения романтизма во фрагментах, напечатанных в журналах «Лицей» и «Атеней». Шлегель выдвинул положение о том, что искусство, особенно поэзия, движется в рамках человеческой истории так, что самое существо поэзии участвует в процессе эволюции. Шлегель полагал, что греки жили в природных условиях и их искусство отвечало духу их культуры. Христианские народы должны создать собственное искусство, соответствующее их историческому назначению. Теперь стало невозможно рассматривать греческое искусство как вечный кодекс эстетического совершенства, была осознана красота искусства Средневековья. Шлегель провозгласил неизбежность в будущем синтеза поэзии и науки.

Искусство, по Шлегелю, является творением гения, лишь ему подвластен синтез конечного и бесконечного. Высшая миссия художника состоит в том, чтобы стать проводником бесконечного. Шлегель разработал концепцию

иронического, соединив его с романтическим, и заявил, что романтическое – это наивысшее из существующего в поэзии. Основная функция иронии заключалась в том, чтобы сделать ясной программу романтизма. Ирония «с внутренней стороны» является «настроением, оглядывающим все с высоты и бесконечно возвышающимся над всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью», а с «внешней стороны» – «это мимическая манера обыкновенного хорошего итальянского буффо». В этой трактовке ирония выступает как универсальный принцип, пронизывающий все сферы духовной жизни человека (философию, этику, эстетику, поэзию, литературную критику). Шлегель говорит о том, что действительно свободный и образованный человек может произвольно, по своему желанию, настраиваться на любой лад, философский или исторический, античный или современный. Человек должен быть таким же изменчивым и текучим, как дух, содержащий в себе как бы множество духов и целую систему лиц, дух, в чьем внутреннем мире вырос и созрел универсум. Ирония есть совмещение противоположностей, выражение противоречивого. Иронический дух пребывает в состоянии вечного разделения и соединения противоположного. Ирония как способ философского познания мира противопоставляется рассудку, который схватывает только одну какую-то одностороннюю истину и не в состоянии обнять мир и жизнь в целостности. Острота выходит за рамки логического парадокса. Она сталкивает противоположности в необычном кричащем противоречии, и тем самым намекает на что-то более значимое. Ироническая диалектика Шлегеля – это «несерьезная» диалектика, это произвольная игра субъективного духа.

Жан-Поль определил эстетическое творчество как «прекрасное подражание природе», рассматривая термин «прекрасное» как синоним «духовное». Объект подражания – это не внешняя сторона природы со всеми ее случайными, преходящими элементами, а ее внутреннее состояние. Поэт – это не что иное, как истинный человек, истинный толкователь явлений жизни. Воображение парит высоко над недостойными явлениями жизни – столь же высоко, как «дух нравственности». Жан-Поль уделяет много внимания понятию смешного, которое он определяет как бесконечную нелепицу, воспринимаемую нашими чувствами, а также понятию остроумного, определяемого им как «чувственная мудрость», и понятию юмористического как понятию, противоположному возвышенному. Если бесконечное начало, возникая в конечном мире, подавляет наши чувства своим неизмеримым величием, то перед нами возвышенное, если измерить бесконечное конечной категорией, то мы получим смешное.

8.2 Гейдельбергский романтизм

Вторым этапом немецкого романтизма был Гейдельбергский романтизм Brentano, Гофмана, братьев Гримм. Новизна этого этапа заключалась в углублении концепции народности. Народ понимался гейдельбергскими романтиками как самостоятельно творящая идеальная субстанция, вершина человеческой мудрости и красоты. Началось широкое собирание произведений немецкого народного искусства, результатом чего стал сборник песен «Волшебный рог мальчика», «Детские и домашние сказки» братьев Гримм.

В эстетике романтизма художественный образ – уникальный феномен

единства формы и содержания, которые не могут быть разделены, не существуют порознь. В художественном творчестве значимо не рациональное мышление, но переживание, не разум, но интуиция, не столько результат, сколько процесс творчества или восприятия. Эстетика романтизма акцентировала внимание на потенциальных творческих возможностях жизни во всех ее проявлениях, на пронизывающем природу и истинное искусство духе возвышенного. Романтики часто осознанно использовали в своем творчестве приемы иронии, гротеска, сарказма, в противовес ортодоксальной христианской доктрине понимали зло как объективную реальность, присущую космосу и природе человека. Отсюда – трагизм понимания у поздних романтиков. Для эстетики романтизма характерен культ бесконечного, возвышенная духовность, обостренный лиризм, стремление к перемешиванию реальности с фольклорной сказочностью, фантазией, чудом. Музыка и музыкальность – парадигмы всех искусств в эстетике романтизма.

Главные идеи романтизма:

- идея о бесконечной и экстатически творящей личности;
- использование иррациональной образности, наполненной яркими, ослепительными картинами;
- историзм.

Весь мир понимается романтиками как единый организм, историческое развитие представляется как жизнь универсального организма. Романтическое понимание личности достигает апогея в понятии «гений». Гений – это творческая стихия, спонтанность. Он столь же стихийен, как силы природы. Он творит не потому, что хочет, а потому, что должен. Собственно, творит даже не он, а в нем творится. Спонтанность сразу изменяет отношение между художником и действительностью, наконец, между художником и остальными людьми, а также изменяет отношение художника к самому себе. Произведение неожиданно предстает как действительное выражение личности художника, как «материализованная» реплика его душевного строя. Художник ищет строй уже не в природе, которую он воспринимает органами чувств, а в себе, поэтому картина природы, такая, какой он ощущает ее в своей душе и воплощает в своем произведении, более верна, чем механическое воспроизведение, свидетельство органов чувств. Так, представитель раннего английского романтизма У. Блейк считал, что поэт является мудрецом и мыслителем. Из «духа пророчества», иначе именуемого Блейком «поэтическим гением», произрастают все религиозные верования и философские школы. Блейк признавал: «Воображение – это вечность», так как воображение является воплощением Спасителя в наших душах, предстает в его образе нашему внутреннему взору. По Блейку, поэтический гений обладает даром предвидения, предметом его изучения. Поэту предстоит в качестве предмета изучения не только бесконечное, но и единство, единство всего сущего на земле. Блейк провозглашал ограниченность чувственного восприятия. Духовным видением человека является воображение. Критерием прекрасного у Блейка выступает все избыточное. Одушевление он противопоставляет рассудку, живо обрисованную деталь – целому величественному ансамблю, частное – общему.

9 Неклассическая эстетика XIX века

9.1 Эстетические воззрения А. Шопенгауэра и С. Кьеркегора

Основное сочинение А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» вышло в 1819 году. По Шопенгауэру, в основе мира лежит бессознательная и безумная воля, творящая то, чего она сама не знает, ее объективацией является материальный мир, неодушевленный и одушевленный, а также мир идей. Человек и все живое безумствует по беззаконию мировой воли, но человек имеет возможность отречься от воли и погрузиться в чистое созерцание идей, доставляемое ему искусством. Гений состоит в том, что человек созерцает идеи, не будучи захвачен безумными и темными порывами воли. Эти созерцания мировой воли, но вне всякой зависимости от нее, путем погружения в освобожденный от воли интеллект, дает музыка, все же остальные искусства дают созерцание мировой воли посредством ее материальных объективаций. А. Шопенгауэр считал одной из своих заслуг решение проблемы смешного. Термин «комическое» он употребляет очень редко, в основном он говорил о смешном и о комедии. Его определение смешного таково: «Смех всегда возникает не из чего иного, как из неожиданного сознания несовпадения между известным понятием и реальными объектами, которые в каком-либо отношении мыслились в этом понятии, и сам он служит лишь выражением такого несовпадения». Парадоксальность (противоположность реального объекта и его понятия) и неожиданность его обнаружения в нашем сознании – важные характеристики смешного. У Шопенгауэра смешное оказывается противоположно истине в познании, а значит, связано с ложью. Смешное – результат осознания несоответствия одного представления, наглядного, другому представлению, абстрактному. Поэтому смешное помещено в сферу иллюзий человека о мире, и оно обнаруживает эту иллюзорность. Шопенгауэр выделяет два рода смешного: смешное в мысли – остроту, для которой характерен переход от реального к понятию при раскрытии их несовпадения, и смешное в поступке – глупость или нелепость, при которых акцентируется переход от понятия к реальному. К первому роду смешного, остроте, примыкает или является ее «незаконной» разновидностью каламбур (двусмысленность, игра слов). Тут два понятия соединяются в одно слово, контраст возникает тот же, но бледнее и поверхностнее, ибо его источник уже не в существе дела, а в случайности наименования. Каламбур может носить как невольный, так и намеренный характер, шутка и пародия – только намеренный. Сочетание наиболее чисто выраженного смешного, шутки и серьезного порождает самые сложные формы смешного: юмор и иронию. «Если шутка прячется за серьезное, то получится ирония», а юмор – «это серьезное, спрятанное за шуткой». Ирония объективна, рассчитана на других, юмор субъективен и ориентирован на наше собственное «Я». Юмор признается самым «высоким» смешным, по природе своей связанным с возвышенным и глубоким пониманием жизни, для него необходима полная духовная свобода. Вершину поэтического искусства Шопенгауэр видит в трагедии как отражении в искусстве мировой воли. Удел комедии – лишь развлечение публики, поэтому отношение Шопенгауэра к комедии резко отрицательное. Комедия примиряет с жизнью, показывая ее светлую сторону, что

находится в противоречии с пессимизмом его философии, усматривающей сущность жизни в страдании, а предназначение человека – в преодолении страдания, что для него означает отказ от жизни со всеми ее горестями и радостями.

Серен Кьеркегор утверждал, что эстетическое существование отличается тем, что человек устремлен в идеальный мир, творимый самим индивидом. В эстетической экзистенции эстетиком является не только художник, но вообще всякий человек, жизненные установки которого направлены на наслаждение. Подлинное наслаждение возможно лишь при погружении в художественный мир, в эстетическую реальность, демонстрирующую независимость человека от действительности. Согласно Кьеркегору, процесс создания и процесс восприятия произведения искусства в экзистенциальном плане оказываются равнозначными. Однако «свобода от действительности», лежащая в основе эстетического принципа существования, всегда иллюзорна. Кьеркегор призывал человека сделать выбор в пользу этического начала, открывающего возможность религиозно-нравственного совершенствования, которое не исключает, но подчиняет себе эстетическое начало. В соответствии с его теорией Бог сам соблазнил человека к эстетическому существованию, чтобы он научился «жить поэтически», творчески строить свою жизнь как произведение искусства, сущность которого составляет красота на основе прекрасных нравственно-религиозных принципов, ощущая себя одновременно произведением высшего художника – Бога.

С середины XIX века в европейской культуре на первый план выходят позитивистские и материалистические тенденции, в русле которых эстетика романтиков и их последователей представляла антинаучной. Со второй половины XIX века в качестве реакции на позитивизм появилась эстетика символизма, во многом продолжавшая тенденции романтизма. В центре внимания эстетики символизма находится концепция художественного символа как сущностного посредника между материальным миром и плеромой духовного бытия. Истинное искусство – это искусство символическое.

9.2 Фридрих Ницше: теория аполлоновского и дионисийского искусства

С Фридриха Ницше (1844–1900) в эстетике фактически начинается новый этап, продолжавшийся до начала XXI века, – постклассической эстетики. Самим методом свободного полухудожественного философствования, призывом к «переоценке всех ценностей», отказом от всяческих догм, введением понятий двух антиномических стихий в культуре и искусстве – аполлоновской и дионисийской – Ницше дал сильный импульс свободному бессистемному философствованию и в сфере эстетики. Ницше провозгласил наступление «эстетического века», когда существование мира может быть оправдано только из эстетических оснований. С развенчанием традиционных ценностей культуры, «разоблачением основных постулатов морали и любого рационального обоснования бытия с точки зрения универсальных или божественных законов, перед угрозой страшной перспективы заглянуть «за край» созданной культурой гармонической аполлоновской реальности в хаотическое дионисийское царство

безнравственных с позиций традиционной морали основ мира только глобальное эстетическое мирочувствование способно удержать экзистенциальный баланс и сохранить позитивный тонус бытия». Особенно созвучным эпохе оказался призыв Ницше отбросить все нормы рациональной классической эстетики, вернуться от абсолютизации «аполлонического» – «ясного» к изначальной гармонии двух начал, важности для существования культуры «дионисийского», под которым понимается все иррациональное, интуитивное, соответствующее идее вечного становления и незавершенности. Главная мифологема Ницше, помогающая вскрыть глубинные процессы в культуре и спровоцировавшая мощные сдвиги в художественно-эстетическом сознании XX столетия, – сущностный антиномизм двух начал культуры – *аполлоновского* и *дионисийского* – упорядоченной наподобие хоровода античных муз рациональности и иррационального хтонического буйства инстинктивных влечений и вакхического кипения страстей и ничем не управляемых стихий.

Античному греку «были ведомы все горести и ужас бытия и, чтобы хоть как-то существовать, он был вынужден прикрывать их блеском грезы об олимпийцах, сотворенной им самим». При помощи аполлоновского типа творчества, создающего ясные и размеренные картины бытия, греки превратили страшное божественное устройство титанов в радостный мир олимпийцев. Аполлоновское искусство было изобретено греками для того, чтобы помочь дистанцироваться от страшных ужасов и горестей бытия. Подлинную цель мира в аполлоновском искусстве прикрывает мираж. В основе аполлоновского искусства лежит стремление упорядочить мир, сделать его понятным. Дионисийское творчество – искусство живой стихии, чрезмерности, спонтанной радости. Лишь когда в акте художественного творчества гений сливается со всемирным первохудожником, он узнает что-то о непреходящей сущности искусства, ибо в таком состоянии он становится похожим на жуткую сказочную фигуру, которая адекватна современному состоянию мира. Оно не силится структурировать то, что распознается в неконтролируемых порывах. Природе дионисийского творчества чужда гармония, это вихрь, подобный стихии бытия, ежедневно вовлекающей человека в поток бедствий, радости и заданий. Ницше считал, что в современном искусстве вообще нельзя принимать в расчет категорию красоты, хотя заблуждающаяся эстетика, занимающаяся заведением в тупик и вырождающимся искусством, привыкнув к понятию красоты, все еще продолжает делать это. Ницше в манифестарно-саркастической, часто парадоксальной форме констатировал принципиальную относительность всех ценностей культуры и призывал человечество к их кардинальной переоценке на основе идеала нового человека – природного сверхчеловека, выращиваемого на нормативах древнего родового аристократизма. Главные принципы новой породы людей будущего, по Ницше, – воля к жизни, здоровый инстинкт, вседозволенность, деяния «по ту сторону добра и зла», «веселая игра» всеми ценностями культуры. Ницше наложил свою печать на современную мысль, современную литературу и художественное творчество, под влиянием Ницше – все формы и стили, настроения и вкусы наших дней. Разные грани этой концепции Ницше оказались востребованы различными направлениями конца XIX–XX веков. Учение Ницше о сверхчеловеке такие творцы культуры

Серебряного века в России, как Александр Блок, Андрей Белый, восприняли как гуманизм нового типа.

10 Кризис классической эстетики

10.1 Основные этапы развития искусства в XX веке

На рубеже XIX–XX веков наступает кризис классической эстетики, вызванный тем, что искусство XX века не только разошлось с предшествующей традицией, демонстрируя возвращение к удаленным традициям, вновь открывая и переосмысливая опыт средневековой, античной культуры, но вышло за рамки европейской культурной традиции. О кардинальном разрыве с классикой свидетельствовало то, что уже творчество Гогена, показывающего в эмоционально насыщенных плоскостных полотнах быт народов Океании, было направлено на выход за пределы европейской культурной традиции. Увлечение формами первобытного искусства стало характерным для немецкого экспрессионизма и раннего кубизма.

В культуре Нового времени присутствовали две парадигмы, истоки которых относятся к более ранней эпохе: элитарная эстетика и эстетика функциональная. Со времен Канта эстетикой в собственном смысле слова признавалась именно элитарная эстетика. Игровое начало, доминирующее в элитарной эстетике, противоположно утилитарному началу, характерному для функциональной эстетики. Но к XX веку игровой потенциал культуры утрачивается. Современная культура, утверждает нидерландский культуролог Й. Хейзинга, едва ли уже играется.

Эстетика и теория искусства в различные эпохи находились в разных взаимоотношениях. На рубеже XIX–XX веков в связи с возникновением модернизма и более революционного его направления – авангарда – эстетика, какой она сформировалась в конце XVIII века, оказалась не готова объяснить новые явления искусства: влияние массовых вкусов, использование в искусстве элементов многих ушедших культур. Такие философы и эстетики, как Э. Трельч, Н. Бердяев и А. Швейцер, улавливали особое тяготение искусства XX века к средневековой культуре. Одной из черт авангарда стал обрыв традиции, откат к архаике. В сфере художественно-эстетической культуры художественный авангард отказался от самого принципа культурного наследия. Если раньше любое новое художественное течение подвергало критике предшествующие ему художественные направления и стили, опираясь на сознательно выбранную в истории искусства эпоху (Возрождение – на классическую античность, романтизм – на Средневековье), то модернизм вообще отказывается от европейского культурного наследия, ища художественные импульсы в доцивилизированных, первобытных временах и культурах. Так, в 1909 году лидер итальянских футуристов Маринетти призывал поджечь библиотечные полки и затопить музеи. В. Маяковский призывал отставить классическое искусство «позади, как падаль». Художник-авангардист мыслит себя демиургом, который играючи пересоздает из первоэлементов мироздание, для чего ему необходимо тотально отказаться от всего предшествующего культурного творчества, творя, как Бог, «из ничего» свою художественную Вселенную или вернуть космос в состояние полного и

абсолютного хаоса. В системе искусств произошли радикальные изменения. О новой роли публики В. Дильтей писал: «Толпы, собирающиеся и в колоссальных выставочных помещениях, и в больших и малых и каких угодно театрах, и в библиотеках, – эти толпы создают художникам имя и растаптывают их». В ситуации кризиса художники вынуждены сами сопровождать свои художественные эксперименты теоретической рефлексией. Возникают новые теоретические группы, такие, как русская «формальная» школа. Таким образом, эстетика начинает выступать в формах искусствоведческой рефлексии.

На рубеже XIX–XX веков формируется художественная культура модерна, которая стала завершающей фазой романтизма. Модерну было присуще понимание того, что общественно-эстетические и утилитарные функции искусства оказываются проникнутыми мироощущением частного человека. Модерн находится у истоков «жизнестроительных» концепций искусства XX века. Именно рубежный характер эпохи модерна делает его особенно чувствительным к тем духовным традициям, которые сохраняют целостность и связь с повседневностью, освященной духовно-личностным опытом и переживанием нерастраченного единства мира и человека. Первые импульсы этой идеи были заложены в «практической эстетике» Г.Земпера,

немецкого архитектора и теоретика искусства, единомышленника Р. Вагнера. Пропагандистом «практической эстетики» стал возникший в 1896 году журнал, отчего и стиль этот в Германии получил название «югендстиль». Художников объединило стремление сделать уродливую жизнь прекрасной. Устремления «модерна» противоречивы: с одной стороны, они ориентированы на массовость красоты, с другой – на противостояние искусств и возрожденных ремесел машинности производства. Стремление внедрить красоту в быт вело искусство к синтезу с индустриальным производством. В Германии в 1906 году образовалась группа художников-экспрессионистов «Мост», куда входили Э. Кирхнер, Э. Хеккель, К. Шмидт-Ротлуф, М. Пехштейн, Э. Нольде, О. Мюллер и другие, устроившая свою первую выставку на ламповой фабрике Зейфкерта в Дрездене. В 1907 году возник творческий союз художников, мастеров прикладного искусства и промышленников – «Веркбунд», организовавший в 1914 году в Кельне большую выставку архитектуры, станкового и прикладного искусства. В основе «эстетики целесообразности» немецкого Баухауза и «производственного искусства» Вхутемаса был синтез искусства и современной индустрии, ориентир на новейшую машинную технику, на эстетическую канонизацию ее форм. В синтезе театра и техники родилось искусство кино, на основе теории синтетического произведения – дизайн.

XX век был веком, когда выявились все базовые черты техногенной цивилизации Запада, радикальным образом изменившие условия человеческого существования, что вызвало ряд радикальных изменений в художественной культуре и эстетическом сознании. Впервые за свою историю человечество вплотную приблизилось к грани самоуничтожения. Ощущение надвигающейся катастрофы не могло не затронуть художественную культуру, кризисные явления которой анализировали многие европейские мыслители. Австрийский искусствовед Ганс Зедлмайр в своей книге «Утрата Центра» причину кризиса искусства XX века видит в утрате современным искусством духовного Центра,

вокруг которого искусство всегда и существовало, – Бога. Деонтологизация бытия человека повлекла за собой деэстетизацию и деэтизацию. Владимир Вейдле писал об «умирании искусства», начало которому положила эпоха романтизма, обозначавшая для всей европейской культуры резкий и глубокий перелом, связанный с угасанием стиля. Утрата стилевого единства привела к возрастанию в течение века чувства покинутости, страшного одиночества творческой души, писал Вейдле⁵⁵.

Как известно, у истоков европейской рефлексии по поводу искусства лежат два термина – греческий – *techne* и латинский – *ars*. И в период античности, и в период христианского Средневековья ремесло еще не было отделено от искусства. Искусство перестало быть ремеслом в период Возрождения. В Новое время термин *ars* был использован для обозначения так называемых изящных искусств, утерявших связь с ремеслом, а *techne* – для обозначения техники и технологии. Искусства в начале XX века перестают быть «изящными искусствами», то есть носителями эстетического, чем они являлись изначально. Научные революции, начиная с XVII века, привели к постоянному изменению картины мира и, самое главное, к тому, что основанная на экспериментальном методе, идущая от факта к обобщению наука не «добиралась» до обобщающей картины мира. Мир, описываемый математическими формулами, стал безобразным. Искусство на протяжении всей истории человечества представляло собой совокупность имеющихся художественных форм образ мира, заданный религией. В техногенной цивилизации доминантой культуры является наука, происходит обмирщение культуры, а искусство утрачивает способность к отражению целостной картины мира. Эстетическая революция начала прошлого века знаменовала резкий перелом в ценностных ориентациях и выразительных средствах искусства. Многие «продвинутые» и «актуальные» арт-практики неутилитарного толка, элитарные искусства отказывают своим объектам и современному искусству в целом в их эстетической сущности в ее традиционном понимании. Техницизм культуры XX века отразился в размывании грани между искусством и не-искусством, творец становится актором, индивидуальное творчество заменяется коллективным; приемы, используемые творцами современного искусства, зачастую неотличимы от производственной технологии, техническая воспроизводимость лишает произведения искусства «ауры» (В. Беньямин) уникальности, подлинность произведений искусства становится неотличимой от подделки, современные технические средства масс-медиа качественно изменили коммуникативную сферу искусства, приведя к появлению медиа-культуры, в которой значимую роль играют медийные художественные практики. Важнейшей характеристикой художественной культуры XX века является радикальный экспериментализм. Высокое искусство, то есть профессиональное, свободное от прямых утилитарных задач, возникающее для выполнения своих художественно-эстетических функций, за исторически короткий срок с конца XIX века прошло путь от предельного эстетизма, апологии «чистого искусства» до практически полного отрицания всей сферы

⁵⁵ Вейдле В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества// Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Политиздат, 1991.

традиционной эстетики, традиционной художественности. Ранние авангардисты отказали искусству в выполнении социальных, религиозных, политических функций, считая задачами искусства созидание и выражение красоты, художественной гармонии, выявление «абсолютной» формы, создание самодовлеющей художественной образности, символов, выражающих исключительно художественными средствами духовные реальности, душевные состояния и т.п. Смещение границ между искусством и реальностью получило широкое распространение в XX веке. Отношения между жизнью и искусством получили в этой связи новое осмысление, выразившееся в жизнотворчестве. В искусстве театра смещение границ между реальностью и искусством нашло пространственное воплощение и выразилось в отказе от рампы как границы между сценой и залом. Так, в спектаклях, поставленных Мейерхольдом, публика оказывалась в центре развивающегося действия. Оценивая музыкальную гениальность Скрябина, Бердяев писал, что в музыке ему удалось адекватно выразить свое новое, катастрофическое мироощущение, извлечь из темной глубины звуки, которые старая музыка отметала. Но Скрябин не довольствовался музыкой и хотел сотворить мистерию, в которой синтезировались бы все искусства.

Нарастание техницизма и индустриализма, деэстетизация реальности, стертость индивидуальности при массовом производстве промышленных изделий, превращение предметов искусства в объект купли-продажи, ориентация художественного рынка на невзыскательный потребительский вкус свидетельствовали об исчерпанности того цикла культурного развития, который Питирим Сорокин характеризовал как «чувственный». «Искусство постепенно становится товаром, произведенным в первую очередь для продажи, ради релаксации, потребительства, развлечения и удовольствия, для стимуляции усталых нервов и сексуального возбуждения... Из царства абсолютных ценностей искусство опускается до уровня производства ценностей товарных. Искусство становится духовно бессвязным и дезинтегрированным»⁵⁶.

Искусство начала века демонстрирует не только изменение отношения человека к миру, но и изменение самого человеческого бытия, символом которого стало «анатомическое распластование» человека, по выражению Н. Бердяева, в кубизме Пикассо. Кризис традиционных систем изобразительности в начале XX века среди прочего был вызван и переосмыслением картины мира, произошедшим в науке рубежа веков. Так, в естественных науках и философии происходит переосмысление концепции пространства и времени. Изменения мировосприятия отразились в живописи. Попытки передачи динамизма, процессуальности явственны в творчестве П. Филонова. В футуристических манифестах Маринетти провозглашается апофеоз скорости. Провокационный характер носили высказывания Маринетти о необходимости пускать пьесы в обратном порядке фабулы, утилизировать для театра героизм цирка и технику машинизма, устраивать инсценировки пожаров и убийств в партере, утилизировать антракты

⁵⁶ Сорокин П.С. Человек. Цивилизация. Общество// Общ. ред., сост. и предисл. А.Ю. Согомонова: пер. с англ. М.: Политиздат, 1992. С. 445–456.

для состязаний типа бега вокруг театра, метания колец и дисков. Все – во славу динамизма и быстроты.

Разрушение привычных представлений о причинно-следственных зависимостях приводит в искусстве отказу от детерминизма. Отличительной особенностью новой картины мира стал учет того, что ученый находится внутри описываемого им мира и является частью этого мира. В литературе понимание невозможности авторского отстранения проявилось в развитии метаповествования, акцентирующего авторское присутствие и фиксирующее внимание читателя на принципах создания текста. Автор, по утверждению Альберта Моравиа о романе XX века, становится главным персонажем романа. Многовариантность является, по мнению экспертов искусства XX века, одной из характерных черт живописи этого века. Мощное развитие получает соединение разных точек зрения в кинематографе. В литературе традиционное раскрытие образа с разных точек зрения дополняется приемами альтернативного развития действия и альтернативного повествования. Примерами многовариантности описания являются три финала в «Трехгрошевой опере» Б. Брехта, четыре рассказчика в романе «Шум и ярость» У. Фолкнера, четыре варианта сказания о Прометее у Ф. Кафки в «Прометее». Многовариантность описания как способ наиболее полно отразить сложно развивающуюся реальность используется в искусстве – в живописи М. Шагала, П. Филонова, когда в одной плоскости картины сведены разные точки зрения, ракурсы и перспективы, масштабы.

В отличие от традиционного искусства, в основе которого лежит миметический принцип воспроизведения действительности, искусство модернизма ставит в центр внимания сами средства изображения. М.М. Бахтин назовет это позднее «материальной эстетикой».

Все направления неклассической художественности XX века отталкивались от символизма и имели одну общую особенность: осозанный и целенаправленный «учет адресата и предвосхищение его ответной реакции». Общая направленность эстетической деятельности в значительной степени смещается с объекта на адресат. Целью такой деятельности становится не соответствие воображаемого аналога действительности, а воздействие тем или иным путем на духовную сферу адресата. Согласно М.Л. Гаспарову, вся поэтика модернизма оказывается рассчитана на активное соучастие читателя: искусство чтения становится не менее важным, чем искусство писания. Неклассическая художественная культура XX столетия исходила из того, что произведение искусства актуализируется эстетическим восприятием адресата, оставляя за автором только приоритет «первочитателя» собственного творчества. При этом от автора даже не требуется, чтобы он заранее создавал произведение искусства, такое отношение к предмету требуется лишь от воспринимающего субъекта. Автор отныне мыслится как организатор коммуникативного события. Отсюда и расцвет новой художественной профессии – режиссера театра, а затем и кино. С другой стороны, читатель, зритель, слушатель перестает быть полноправным и ответственным реализатором этого события. Мышление художника оказывается не созерцательным, а деятельно-побудительным, поскольку апеллирует к сотворчеству, утверждает эстетическую реальность произведения в воспринимающем сознании, преобразуя тем самым его кругозор, смещая его

интенции. Литературоведение двадцатых годов активно обсуждало вопрос о «читателе как участнике литературного процесса и сотруднике писателей в создании национальных литератур», поскольку без массы, воспринимающей художественное произведение, немислима и сама творческая производительность.

В противовес классической объектно-субъектной эстетике постсимволизм открывает в природе искусства основополагающее для себя, а именно, то, что в игру все время вмешивается третий участник – слушатель, который меняет и взаимоотношение творца и героя. У него свое независимое место в событии художественного творчества.

В художественной культуре переоценка всех ценностей с начала XX века прошла несколько типологических стадий.

Первая стадия развития искусства XX века приходится на первые десятилетия прошлого века, когда появился художественный *авангард* – совокупность бунтарских, скандальных, эпатажных, манифестарных, новаторских направлений, таких, как *кубизм, экспрессионизм, футуризм, абстрактное искусство, дадаизм, сюрреализм*. Авангардисты еще не разрушали традиционную систему искусства, включавшую живопись, скульптуру, графику, музыку, театр, кино, архитектуру, литературу и поэзию. Экспериментаторство было направлено главным образом на художественный язык и организацию живописной, музыкальной, словесной ткани произведения. Живопись, музыка, поэзия сосредоточились на экспериментах по выявлению предельных возможностей своих средств художественного выражения, своих художественных языков. Эстетический опыт достиг у крупнейших представителей большинства новаторских движений и направлений в искусстве рубежа XIX–XX веков высокого уровня концентрации, глубины и силы. В *супрематизме* центр внимания оказывается перенесенным не на сюжет, а на расположение и сочетание цветовых пятен. В театральном искусстве намечаются тенденции, с одной стороны, воспроизвести на современной сцене театральную эпоху прошлого, с другой – вернуться к былому состоянию театра, полностью свободного от власти слова, то есть совершить «театрализацию театра». В литературе форма слова становится не менее существенна, чем значение. Как писал А. Белый, «для эстетического описания важно не что выражает изображение, а *как* изображено... как дано в материале слов, звуков». Перенос внимания на форму слова и структуру произведения характерен для творчества А. Белого, К. Бальмонта и В. Хлебникова, В. Маяковского. В искусстве авангарда формальные эксперименты служат деавтоматизации слова, актуализируют его внутреннюю форму. В. Хлебников определял словотворчество как взрыв языкового молчания.

Традиционные искусства начинают выходить за свои исторически сформировавшиеся видовые, жанровые и даже родовые рамки. Часть авангардистов, а затем и модернистов, остававшихся в рамках элитарного, самоценного искусства, призывала к отказу от традиционной художественной специфики искусства, к расширению выразительных средств традиционных искусств за счет привлечения в их арсенал внехудожественных с позиции классической эстетики средств, материалов, способов создания произведений искусства, которые именуется артефактами, или объектами, и осмыслила идею

«выхода в жизнь». Вовлечение в авангардно-модернистские произведения все большего количества элементов, предметов, фрагментов повседневной действительности в их натуральном виде, ее вещной, телесной, а нередко и просто сексуальной энергетике оттеснило на задний план или просто сняло их эстетические, художественные задачи.

Доведя до логического завершения, а часто и до абсурда основные творческие методы и принципы, элементы художественных языков всех видов и направлений традиционных искусств (изобразительных, литературы, музыки, театра), авангард провозгласил отказ от традиционных фундаментальных принципов искусства.

Одно из важнейших признаков изображения – сходство с изображаемым объектом, идентифицируемость изображенного с изображением. Отказ от мимесиса в художественном творчестве привел к выходу искусства на грань беспредметности, к отказу от фигуративности. Один из наиболее влиятельных критиков современного авангардного искусства Клемент Гринберг писал о том, что «от Джотто до Курбе первейшая задача художника была создавать иллюзию трехмерного пространства на плоской поверхности. Зритель смотрел сквозь эту поверхность как сквозь авансцену на сцену. Модернизм делал эту сцену все менее глубокой, пока ее задник не стал в каком-то смысле и ее занавесом»⁵⁷. Искусство XX века впервые за свою историю «дорабатывается» до чистой абстракции. Искусство отказалось от попыток воспроизводить окружающий человека мир, да и самого человека. Не случайно в программном произведении художественного авангарда «Черном квадрате» К. Малевичем была заложена провокационная формула – художник утверждал, что его квадрат должен был быть написан пеплом от сожженных шедевров мирового искусства, которое необходимо «обнулить» (не случайно выставка, на которой был представлен супрематический квадрат, именовалась «0,10»).

Отказ от символизации связан с утратой связи художника-творца с Абсолютом. Символ в искусстве всегда был знаком, который через чувственно воспринимаемый образ означал сверхчувственный, трансцендентный мир, к которому человек оказывался приобщен. Устойчивая система символов была характерна для всех систем традиционного искусства и отражала многоуровневый характер миропорядка. Разбожествление мира привело к его уплощению и упрощению. Символ, который соединял единичное творение с Творцом, перестает быть действенным в культуре, лишенной метафизических высот. Образ ни к чему более не отсылает, кроме самого себя. Вещный мир разрастается и заполняет собой все социокультурное пространство, такой же вещью становится и сам человек. Так, в дадаизме возводятся в ранг произведений искусства вынесенные из утилитарного контекста жизни и внесенные в выставочную атмосферу художественной экспозиции вещи, которые ничего не изображают, не отображают, не символизируют, не выражают, но лишь являют себя как некие самодостаточные вещи в себе («Фонтан» Марселя Дюшана представлял собой поставленный вертикально писсуар фабричного производства). Многим авангардистам стало тесно в пределах искусства вообще, возник лозунг «выхода

⁵⁷ Гринберг К. Абстрактное, фигуративное и так далее // Искусство. 2008. № 1. С. 53.

искусства из искусства в жизнь», понимаемого как вынесение художественно-эстетических принципов, наработанных в сферах высокого, неутилитарного, чистого искусства, в новые прикладные искусства, ориентированные на художественно-эстетическую организацию: производственной и бытовой сфер жизни человека, отдыха, развлечения, спорта. Конструктивисты, некоторые футуристы и абстракционисты считали, что высокое неутилитарное искусство изжило себя. Ему на смену идет искусство организации жизни, и все мастера элитарного искусства должны переключиться на него. Так, Н. Альтман пытался «взломать» пространство Дворцовой площади с помощью огромных цветных плоскостей и колоссальных фигур, переносивших композиционный центр пространства на транспарант с евангельской фразой: «Кто был ничем, тот станет всем», а А. Лентулов пытался «вскрыть коробку» Большого театра и создать перетекание театрального пространства сцены в беспредельность⁵⁸. Отсюда берет начало принципиально новый этап развития декоративно-прикладных искусств, сознательно ориентированных на новейшие достижения техники и технологии: «промышленное искусство», художественное конструирование, дизайн. Система искусств во главе с архитектурой целенаправленно организовывала эстетизированную среду обитания человека. К концу XX века на этом пути были достигнуты значимые результаты.

Начавшийся в Новое время процесс секуляризации культуры привел к началу XX века к ситуации, «схваченной» в словах Фр. Ницше из «Веселой науки»: «Бог умер». Смерть Бога означала разрушение духовного космоса, который был выстроен иерархично и ориентирован на триединство Добра, Истины и Красоты. Уже художественная культура декаданса в конце XIX века была ориентирована на сознательное разрушение фундаментальных принципов человеческого бытия, нашедших свое выражение в гуманистических ценностях культуры. «Мировая ночь распространяет свой мрак. Эта мировая эпоха определена тем, что остается вовне Бог, определена «нетостью Бога» (М. Хайдеггер).

Десакрализация культуры привела к духовной ситуации, когда Красота уже не могла спасти мир. Гитлер говорил: «Я иду в церковь не для того, чтобы слушать службу. Я только люблю красоту здания... Я рад, что у меня нет внутренней связи с верующими»⁵⁹. В произведении Франца Кафки «Процесс» священник рассказывает Йозефу К. притчу о вратах Закона, к которым пришел поселянин в поисках справедливости, но его туда не пускал страх, пока поселянин не умер перед этими вратами. И только перед смертью он узнал, что врата предназначались именно ему. Мартин Бубер трактует эту притчу Кафки следующим образом: «Для каждого человека есть своя собственная дверь, и она открыта ему. Но он не знает этого и, по-видимому, узнать не в состоянии». В романах Кафки, считает Бубер, «Бог удален и пребывает в непроницаемом затмении»⁶⁰. Происходящая в культуре XX века десакрализация мира связана и с «разбожествлением» человека.

Следствием смерти Бога в европейской культуре станет зафиксированная

⁵⁸ Бродский Б.В. Контекст единомыслия // Декоративное искусство. 1990. № 2. С. 14.

⁵⁹ Пикер Генри. Застольные разговоры с Гитлером. Смоленск: Русич, 1993. С. 91.

⁶⁰ Бубер Мартин. Затмение Бога // Бубер Мартин. Два образа веры. М.: Республика, 1995. С. 335—336.

М. Фуко в его книге «Слова и вещи» смерть человека. «Человек исчезнет, – писал М. Фуко, – как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке»⁶¹. Для современной западной цивилизации характерно сознательное отвержение духовного начала бытия во имя приземленного, сакрального ради профанного, обыденно человеческого, лишённого устремленности к выходу к метафизическим реальностям. Культура XX века – это творение «одномерного человека» (по терминологии Г. Маркузе), или соматика, как называли тип подобного человека позднеантичные гностики. В социальном плане – это «культура нулевого цикла» (Маркузе), ограничивающаяся прагматически оптимальным минимумом знаний, навыков, способов коммуникации, помогающим укрепиться человеку в своей узкой социально-профессиональной нише внутри индустриального мира. Потребность во многих традиционных посредниках, в том числе и эстетических, между земным человеком и чем-то сверхземным, нематериальным отмирает.

Для искусства XX века характерен культ телесности в своей физически совершенной или патологически извращенной форме. Перестав отражать в себе образ Божий, человек в искусстве XX века становится вещью среди вещей, «больным» (совестью) животным, в котором действуют могучие инстинкты Эроса и Танатоса. Искусство необходимо не для того, чтобы объяснять вещи, но для того, чтобы поразить человека и активизировать все его органы чувств: зрение, слух, чувство равновесия.

Образ «простого человека», который до XVII века в искусстве был одним из второстепенных элементов композиции, во второй половине XIX века становится главным в творчестве передвижников России, француза Г. Курбе. На излете XIX века проявляется тенденция к появлению образа человека абстрактного, свободного от социальных, психологических и иных характеристик в таких течениях раннего авангарда, как французский кубизм и немецкий экспрессионизм. В последнем человек показывается как винтик, элемент громадной машины современного города, безличная жертва мировой бойни – Первой мировой войны. Эрих Фромм написал: «Ницше заявил, что Бог умер; то, что произошло после 1914 г., означало, что умер человек»⁶². В кубизме образ человека разлагается на некоторые изначальные единицы, из которых потом конструируется его модель. Понятие «герой» исчезает в современной литературе и искусстве. В постмодернизме от «трагического героя» осталась только маска, скрывающая иное содержание. Жиль Делез с помощью собственного эстетического метода, названного им шизоидным, исследует шизо-человека, полностью отвергающего общество и живущего по законам «желающего производства». Персонажи С. Беккета, А. Арто, Ф. Кафки воплощают подобную модель «позвоночно-машинного животного».

XX век – это век, когда «масса вышла на подмостки исторической сцены» (Х. Ортега-и-Гассет). Невероятный взлет личностной культуры, разнообразия направлений и личностей начала XX века сменила вдруг железная поступь рабочих батальонов. Эрнст Юнгер в своей книге «Рабочий. Господство и гештальт» писал: «Люди уже не собираются вместе – они выступают маршем»⁶³.

⁶¹ Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 404.

⁶² Фромм Э. Душа человека. М. 1992. С. 370.

⁶³ Юнгер Эрнст. Рабочий. Господство и гештальт. СПб.: Наука, 2000. С. 166.

В XX веке на первый план выходит изображение человека без лица, человека массы. Так, в монументальных росписях Ороско, Риберы и Сикейроса человеческие фигуры спаяны в единое органическое тело, заряженное разрушительными энергиями. Масса становится главным героем в кинотворчестве Пудовкина, Эйзенштейна, Довженко.

Человек в искусстве XX века предстает существом, достойным либо жалости, либо презрения. Таковы герои Франца Кафки, такие, как Йозеф К. из «Процесса» и К. из «Замка». Человек у Кафки, по выражению Вальтера Беньямина, – это индивидуум, «сам не знающий совета и не способный дать совет»⁶⁴, бесцветный, заурядный. Кафка описывает запредельную ситуацию, когда свободы нет даже в негативном смысле, нет возможности выбора, а значит, и возможного трагического исхода. Это экзистенциальное состояние Мераб Мамардашвили определил чеканной формулой: «Кафка – невозможность трагедии»⁶⁵. В театре абсурда С. Бекета и Э. Ионеско человек предстает безличным существом, лишенным даже имени. Подчеркнутая абсурдность жизни и поведения человека в ней делает из человека марионетку безжалостного бытия. Таковы персонажи пьесы Бекета «В ожидании Годо». В конце XX столетия масса все больше превращается в толпу одиноких, «интерпассивных» (Славой Жижек) конформистов, связанных между собой лишь однотипностью потребления развлечений, моды, информации. Постмодернистская децентрация субъекта привела на практике сначала к девальвации, а затем и к полной деструкции личности героя как психологически и социально детерминированного характера. Человек конца XX – начала XXI веков живет в иррациональном, безжалостном и непредсказуемом пространстве «безгеройного» времени.

Человек в XX веке стал заложником разросшейся, как раковая опухоль, техносферы. Если творцы Серебряного века были в ужасе от технического мира (так, Добужинский, член петербургского объединения «Мир искусства», показал гибель аристократического Петербурга из-за разрастающейся «промзоны»), то Малевич еще до революции мечтал о превращении России ржаной в Россию жестяную и в своей первой крестьянской серии показывал облик крестьян с жестяными ведрами вместо лиц. Итальянские футуристы провозгласили, что искусство будущего должно воспевать скорость, технику и войну. Разрастающаяся техносфера подчиняет человека, делает его, по выражению современного отечественного философа В. Кутырева, могущественным рабом техноса.

Модернизм – второй этап развития искусства середины XX века – оказывается чрезвычайно трудным для теоретического осмысления как в силу краткости исторической дистанции, отделяющей современного исследователя, так и в силу исключительной плюральности своих художественных направлений. На этом этапе происходит академизация и легитимация авангардных находок в художественной сфере без бунтарско-скандально-эпатажного задора авангарда. Модернисты отказываются от традиционных черт новоевропейского искусства – станковизма и эстетической сущности. На смену произведениям искусства

⁶⁴ Вальтер Беньямин. Заметки // Вальтер Беньямин. Франц Кафка. М.: Ad Marginem, 2000. С. 263.

⁶⁵ Мамардашвили Мераб. Записи в ежедневнике (начало и середина 80-х гг.) // Мамардашвили Мераб. Необходимость себя. М.: Лабиринт, 1996. С. 186.

приходят артефакты, объекты, арт-проекты, которым «тесно» в музейно-выставочных пространствах. Конструктивисты требовали «смычки» искусства с производством товаров утилитарного потребления, выхода на преобразование среды обитания человека, вскоре реализовавшегося в дизайне, художественном конструировании, авангардно-модернистской архитектуре.

Третьим этапом развития художественной культуры XX века стал постмодернизм. Направлениями, положившими начало постмодерну в визуальных искусствах, стали поп-арт и концептуализм, «новая музыка», созданная в середине XX века К. Штокхаузенем, Д. Кейджем, Я. Ксенакисом. Постмодернизм, оформившийся в последние десятилетия XX столетия, представляет своеобразную ироническую калейдоскопическую игру ценностями и феноменами культуры, включая и авангард с модернизмом, в модусе ностальгической усталости и затухающего маньеристского эстетизма. Постмодернизм не стремится к объективной трактовке событий и явлений, к постижению истины, что было характерным для литературы и искусства XIX века и во многом XX века. Постмодернисты стремятся не отражать действительность в образах самой действительности, а генерировать новые неожиданные образы, неожиданные метафоры, необычные ассоциации. В современных СМИ реальность не столько отражается, сколько конструируется или деконструируется. В то время как для классической художественной культуры характерна «древесная эстетика», в которой древо, ветви и ветки искусства образуют строго организованную родовую, видовую и жанровую систему, отображающую устройство мира, в конце XX века в развитии искусства наступил период культуры ризомы (корневища), с хаотичными, нелинейными, бесструктурными, запутанными эстетическими связями.

Ироничность, пародийность и ерничество над высоким или популярным – признаки стилистики постмодерна. Карнавальность, языковые игры, манифестации и создание «симулякров», уравнивание факта и фикции – приемы постмодерна в литературе и искусстве. В своей концепции Жан Лакан определял симулякр как образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие, лишенное подлинника, поверхностный, гиперреалистический объект, за которым не стоит какая-либо реальность. Симулякр – пустая форма, артефакт, основанный лишь на своей собственной реальности, псевдовещь, замещающая «агонизирующую реальность» постреальностью посредством симуляции, выдающей отсутствие за присутствие, стирающей различия между реальным и воображаемым.

В культуре постмодерна вещь более не отсылает ни к чему, кроме самой себя, а тело дает «место такому существованию, сущность которого заключается в том, чтобы не иметь никакой сущности» (Ж.-Л. Нанси), во всеоружии сенсорики, в отсутствии какой-либо духовности. Параллельно с новейшими течениями в искусстве конца XX – начала XXI веков продолжает сохраняться крайне разнообразная академическая и коммерческая сфера художественной культуры, стремящаяся к сохранению и поддержанию жизни классики путем подражания традициям художественной культуры прошлого (прежде всего ближайшего – реалистического искусства XIX века, например) с включением каких-то новаторских элементов, часто механически заимствованных у авангарда и

модернизма.

Одной из главных задач постмодернизма становится стирание границ между «элитарной» и «массовой» культурой (Л. Фидлер). При этом Фидлер и его последователи имели в виду не апологетику массовой культуры, а «многоуровневое» восприятие художественных образов читателями и зрителями, имеющими различный культурный и эстетический уровень подготовки. Примером сращивания постмодернистского письма с развлекательностью, сюжетностью, характерным для состояния современной литературы в России, является литературный проект Бориса Акунина.

Все большее влияние приобретает эстетика «глянцевых журналов», для которой техническое качество становится важнее художественной убедительности⁶⁶. Эстетика «глянцевых журналов» или телевизионной рекламы зиждется на идее хорошо «приглаженного» изображения и хорошо «отстроенного» звука. Свойственное телевидению механическое слияние высокого и низкого приводит к деиерархизации зрительского восприятия. Независимо от жанра «глянцевая эстетика» почти безраздельно господствует в голливудской продукции последних десятилетий и становится отличительной чертой качественного дорогостоящего кино, пишет Кирилл Разлогов⁶⁷. В отечественной культуре постмодернистская установка на отрицание всех канонов и правил, сдвига понятий, визуальных или фонетических образов проявляется в вольном обращении с языком в отечественных СМИ. Так, привычные русские слова, несущие негативную или не очень высокую оценку той или иной деятельности, заменяются иностранными словами (киллер, риэлтор, мерчендайзер). Радиодиджеями используется сленговая лагерная лексика и фразеология. Давно уже никого не коробит лагерная идиома «по жизни», означающая «жизнь по реальным понятиям»⁶⁸. Бурное развитие телевидения способствовало появлению практики сжатой и емкой подачи информации образов, создавая особый визуальный феномен скольжения, когда о важном и банальном говорится одинаково быстро, мимоходом. Дискретность в передаче информации, компилятивность и эклектизм в эстетике, ироничность, граничащая с ерничеством и даже цинизмом, – черты постмодернистской парадигмы современных отечественных СМИ. Ненормативная лексика, стеб, интерес к любым патологиям являются результатом отечественной культуры. Отечественный постмодерн отличает политизированность в силу того, что он возник не после модернизма, а как реакция на соцреализм, сохранив по отношению к нему активно-негативную позицию. Так, для отечественного литературного постмодернизма характерно пародирование соцреализма, а соцарт Меламида и Комара визуально выстроен на легко узнаваемых знаках социалистического реализма – девушки с веслом, пионера с горном, пограничника с собакой. Для отечественного постмодерна характерны обличительный пафос, перенос акцента с традиционной для русской культуры духовности на телесность. Кризис оригинальности – проблема постмодернизма,

⁶⁶ Термин «глянцевая эстетика» был пущен в обиход фотографом Жюстом Жаконом, в 1974 году снявшим первую «Эммануэль» именно в таком ключе.

⁶⁷ См.: Разлогов К. Метаморфозы нашего кино и TV // Свободная мысль. 2008. № 5. С. 150.

⁶⁸ Познин В.Ф. Экранная культура» в свете постмодернизма // Русская речь. 2008. № 2. С. 37.

размытость авторства актуальна и для современного отечественного искусства. Русский постмодернизм сохраняет присущий отечественной культуре литературоцентризм. Литературе постмодерна присущи энтропия смысла, иронизм, новая сексуальность, тенденции карнавализации, гибридизация искусства и жизни, сращивание эзотеричности и кичевости⁶⁹. Вместе с тем отечественная литература становится все более видеоориентированной.

Разрушение традиционной системы эстетических ценностей приводит к тому, что зло становится основной литературной доминантой в «Русских цветах зла» В. Ерофеева, эстетическое сопрягается с безобразным вместо прекрасного в «маразматической прозе» Е. Радова. Концептуализм Д. Пригова, Т. Кибирова, В. Сорокина, психоделизм Ю. Кисева сосредоточиваются на чистой игре, стилизации. Современный русский театр отказывается от изображения реальной жизни, от искусства переживания, от языка психологического реализма на сцене, предпочитая быть балаганом, превращаясь в рынок культурных услуг.

11 Эстетические теории в отечественной культуре XX века

11.1 Эстетические теории творцов Серебряного века

Серебряный век отечественной культуры начала прошлого века совпал религиозным ренессансом. Крупнейшими православными философами этого времени в контексте богословских рассматриваются и эстетические проблемы. Богословская эстетика XX века явилась реакцией на усиление деструктивно-кризисных явлений в культуре. Крупнейшие русские религиозные философы и богословы, опиравшиеся на эстетику Вл. Соловьева, П. Флоренский и С. Булгаков, Н. Бердяев разработали фундаментальные для православной эстетики понятия «софийность искусства», каноничность, понимание иконы как идеального сакрально-мистического произведения. Для русской православной эстетики начала прошлого века в качестве базовых выступали понятия соборности и софийности. Соборность творчества, по мнению Н.О. Лосского, «состоит не в том, что все деятели творят однообразно одно и то же, а наоборот, в том, что каждый деятель вносит от себя нечто единственное, своеобразное, неповторимое и незаменимое другими тварными деятелями, т.е. индивидуальное, и каждый такой вклад гармонически соотносен с деятельностью других членов Царства Божия и потому результат их творчества есть совершенно органическое целое, бесконечно богатое содержанием»⁷⁰.

П. Флоренский в своих философско-богословских сочинениях продолжая патристическую традицию утверждал, что Бог и есть высшая Красота, через причастие к которой все делается прекрасным. Эстетическое не является локальной частью бытия или сознания, но является энергией, пронизывающей все сферы бытия. В красоте и в ее модификации – свете – человек познает триипостасную истину Бога в мистических актах богослужения, монашеского подвига и в созерцании иконы. В чистом виде высшая Красота открывается только редким духовным подвижникам. Для обыкновенных людей проводниками

⁶⁹ См.: Маньковская Н.Б. Культура постмодернизма. М. С. 295–296.

⁷⁰ Лосский Н.О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М. 1998. С. 25.

высшей Красоты служат символы, которые Флоренский понимал как сакрально-онтологические сущности. Символ – это «явление вовне сокровенной сущности», его воплощение во внешней среде. Таким символом является икона. Икона бытийственна, ибо иконописец своей кистью открывает окно, через которое человек видит первообраз. В метафической сущности икона не поддается рациональному толкованию.

С. Булгаков создал учение о софиологии, в центре которого стоит учение об иконе. Термин «икона» Булгаков употреблял в двух смыслах: в узкокультовом и в более широком – эстетическом. В сфере художественной деятельности Булгаков выделял идеальный образ вещи, самую материальную вещь и икону вещи, то есть художественный образ, который стремится наиболее полно выразить первообраз. Наиболее полно в истории культуры это реализовалось в православной иконе, которая непостижимым образом открывает знание о Боге и духовном мире, не передаваемое никаким иным способом. Икона является идеальным воплощением софийности творения. Под софийностью философ понимал выраженность в материальном мире его изначальной идеальности. Критерием софийности произведения искусства выступает красота, являющаяся «безгрешной, святой телесностью». Булгаков не делает различия между красотой в искусстве и природе. Искусство понимается философом как жизнь в красоте. Весь мир есть постоянно осуществляемое произведение искусства, достигающее в человеке завершенности. Но жизнь в красоте представляет для человека большую трудность.

Преодоление трагичности красоты в мире возможно при помощи теургической функции искусства, софийно-эстетически преображающего мир и человека. Проблему творчества Н. Бердяев поставил в центр своей философии. Смысл всей человеческой жизни Бердяев видел в творчестве, ибо только здесь человек может уподобиться Богу-Творцу. Бердяев различал языческое и христианское искусство. Под языческим он понимал античное искусство, которое не знает иного мира и не стремится к нему. Христианское искусство – искусство «трансцендентной тоски» по иному миру, оно символично в своей основе.

Н. Бердяев различал два основных типа художественного творчества – реализм и символизм. В реализме проявляется крайняя форма приспособления к уродливому в своей основе этому миру. Символизм присущ настоящему искусству. Таким было искусство христианское. В символизме художественное творчество выходит за пределы искусства в традиционном смысле, творчество покидает сферу культуры, становясь теургией. Теургия не культуру творит, а новое бытие, теургия сверхкультурна. Теургия – искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее. Теургия есть действие человека совместно с Богом – богодействие, богочеловеческое творчество. Религиозная эстетика оказала сильное влияние на эстетическое сознание и взгляды многих художников, писателей начала XX века.

11.2 Художественная практика и эстетика русского авангарда

В начале второго десятилетия XX века центр художественной жизни переместился в Россию, в которой один за другим возникали художественные течения и движения, во многом определившие ход художественного развития

всего XX века. Термин «авангард» не использовался самими мастерами новаторских художественных течений 1910–1920-х годов. Впервые применительно к русскому искусству данного периода термин «авангард» был применен Камиллой Грей в ее книге 1962 года «Great experiment», ставшей популярной в связи со стремлением западных интеллектуалов провести связь между русским авангардом и политическим радикализмом русской революции. Позднее искусство авангарда все теснее увязывалось с такими тоталитаристскими чертами, как воля к власти, пренебрежение конкретностью и насилие над жизнью. Г.Г. Пospelов предлагает относить к чертам русского авангарда «монтаж впечатлений», «гипертрофию воли», «декларативную полемичность по отношению к культурам прошлых эпох» и стилистическое качество художника – «авангардистский напор»⁷¹.

В раннем авангарде произошли существенные изменения в представлениях об искусстве: главенствующей стала воля автора, претендующего на то, чтобы занять место Бога-творца. Изменилось отношение между автором и жизненным материалом. Считалось, что жизненный материал может быть деформирован до основания. Разрушалась внутренняя структура художественного произведения, его образная ткань, его неизреченная первоприрода. Были провозглашены приоритет внутреннего зрения, внутренней свободы над действительностью, гипертрофия авторского «Я», творческой воли творца. Новые возможности для совмещения реальности и условности создал кинематограф. В начале века возник жанр театрально-кинематографических гибридов, введенный М. Мельесом. Кинорежиссер, сценарист, теоретик кино Дзига Вертов в 1919 году возглавил созданную им группу «киноков», издав манифест «Мы» (1922), в котором призывал «породниться с машиной», прославлял «машинный ритм», «поэзию рычагов, колес и стальных крыльев». В своей концепции «киноглаза» Вертов выражал стремление с помощью кинокамеры совершенствовать возможность человеческого восприятия окружающего мира. «При умелой организации заснятого фактического материала можно будет создавать киновещи большого агитационного давления, без навязчивого и не внушающего доверия актерского кривляния, без любовно-детективных выдумок тех или иных «вдохновенных» лиц»⁷².

Установка на упрощение культуры заметно снижала художественный уровень искусства. В изобразительном искусстве экспериментаторство выливалось, к примеру, у П. Кончаловского в наклеивании на изображенные предметы этикеток от настоящих вещей. В 1914–1915 годах художники авангарда В. Татлин, И. Пуни, И. Клюн стали использовать различные материальные объекты для своих композиций.

В «левом» искусстве ревизии подверглось представление о роли художника в творческом процессе. Устремленность левых художников к действительности искусства побуждала их вообще отрицать вымысел. В статье «Как я стал режиссером» С. Эйзенштейн вспоминал, как тяготила «левых» художников мысль о том, что «искусство... дает возможность человеку через сопереживание фиктивно создавать героические поступки...».

⁷¹ Пospelов Г.Г. Еще раз о русском авангарде // Искусствознание. М., 1998. № 1. С. 485.

⁷² Вертов Дз. Художественная драма и «киноглаз» // Эстетическое самосознание русской культуры. М. С. 444.

После Октября государственное управление искусством перешло в руки представителей новых художественных течений. Кубизм, динамизм, экспрессионизм, супрематизм, конструктивизм стали поощряемы новыми властями. «На площадях поднялись гипсовые, прилежно раскрашенные, старательно деформированные по левым канонам Марксы и Ленины; театры получили росписи треугольниками разных цветов, а революционные надписи были разорваны на ряд кусков и перетасованы, как детские кубики. В Витебске Марк Шагал расписал все вывески шагалесками и поднял над городом стяг, изображающий его, Шагала, на зеленой лошади, парящего над Витебском и трубящего в рог: «Шагал – Витебску»⁷³.

В начале 1920-х годов авангард начал меняться. После создания журнала «ЛЕФ» к левовской эстетической программе примкнула большая часть «левой» художественной интеллигенции. Главным импульсом развития искусства у теоретиков ЛЕФа стала идея разрушения старого искусства с его камерностью, элитарностью, удаленностью от народа. Попытка уравнивать искусство с жизнью привела левовцев к выводу, что «искусство есть только количественно-своеобразный, временный, с преобладанием эмоции метод жизнестроения». В литературу левовские теоретики вошли с социологическими идеями, ориентацией на «стандартизированного активиста», отрицанием роли творческой личности в художественном процессе, апологией «факта», долженствующего заменить игру фантазии и воображения. Это обернулось полной реорганизацией художественной системы, отказом от реалистически разработанного характера, обнаженностью приема, узко понятой функциональностью художественного задания. Считалось, что «язык образов» устарел. Задачей искусства является иллюстративность. Должен быть изменен и тип общения с читателем и зрителем. Театр, кино, литература должны были разрушать границы, отделяющие искусство от жизни, что предполагало опору на документ, воссоздающий факт, перестройку отношений со зрительным залом, превращающую зрителей в актеров и статистов. Вместо традиционных литературных форм левовцы предлагали «прямые» стилевые формы, лишенные опосредований между искусством и действительностью. В литературе ЛЕФ противопоставлял беллетристике, претендующей на «отображательство», репортаж, литературу факта, порывающую с традициями литературного искусства и целиком уходящую в публицистику, на службу газеты и журнала. Бытоподражательству они противопоставляли «агитвоздействие», лирике – энергическую словообработку, психологизму беллетристики – авантюрную изобретательную новеллу, чистому искусству – газетный фельетон, агитку. Станковой картине ЛЕФ противопоставил фото, как более точное, быстрое и объективное средство фиксации факта. Левовцы произвольно смешивали и отождествляли факт и вещь. Под изображением фактов левовцы понимали не только фотографирование вещей, но и фиксацию социальных процессов и социальных отношений, из чего следовал отказ от вымысла как художественной категории, напряженные поиски новых технических средств фиксации: ставка на фото и кино в изобразительных искусствах, ставка на телеологический техницизм в театре и литературе.

⁷³ Эфрос А. Концы без начал (Искусство в революции) // Эстетическое самосознание русской культуры. С. 426.

Искусство должно было стать «радостным напряжением, пронизывающим производственные процессы, хотя бы ценою гибели таких специальных продуктов искусства сегодня, как стихотворение, картина, роман, соната и т.п.». Основную задачу искусства левовцы видели в углублении до предела возможностей классовой траншеи на театре военных действий искусств. Для того чтобы правильно понимать социальный заказ, считал В. Маяковский, надо быть передовым своего класса, надо вместе с классом вести борьбу на всех фронтах. Только производственное отношение к искусству уничтожит случайность, беспринципность вкусов, индивидуализм оценок. Только производственное отношение поставит в ряд различные виды литературного труда: и стих, и рабкоровскую заметку. Эстетической посылкой «производственничества» было характерное для «левого» искусства противопоставление «вещного» искусства как способа активного переосознания жизни классическому искусству, якобы пассивно отражавшему жизнь. Пафос «производственников» состоял в предельной целесообразности, функциональности искусства, отказе от «идеального» смысла художественной культуры, поскольку его нельзя выразить в материально-предметных формах. Современность, писал Д. Аркин, художественный критик и историк архитектуры, который активно защищал идеи «производственного» искусства, утверждает индустриальный тип производственной культуры. Машина завоевывает решительно все виды обработки материала, все отрасли производства. В этих условиях художник должен овладеть всеми возможностями машинного процесса, расширив материалы и орудия своего труда. Манифестом конструктивизма 20-х годов стала книга И.Г. Эренбурга «И все таки она вертится!», в которой автор писал: «Пусть 13-й век гордится Шартрским собором, 20-й гордится Трансатлантическим пароходом «Аквитания»⁷⁴. Но несмотря на программные левовские заявления, отечественный авангард 20-х годов оставался сугубо элитарным явлением.

В 1928 году левовцы открыто провозгласили, что искусству нет места в современной жизни. «Вести борьбу против искусства как опиума должен каждый современный человек». О. Брик в статье «Против творческой личности» манифестировал уверенность в том, что миру нужен «ремесленник», «мастер», обработчик того «задания», которое спускает «коллектив (партия, пролетариат)». «Не себя выявляет великий поэт, а только выполняет социальный заказ»⁷⁵. Как принцип был провозглашен отказ от изображения личности. Место человека заняла безликая и бессловесная масса.

На протяжении 20-х годов энергия авангардизма ослабевает, постепенно подчиняемое требованиям «социального заказа» искусство авангарда не может оставаться дискурсом свободы, что подготавливает почву для близящегося расцвета сталинского соцреализма. Сохраняющие верность авангардизму имажинисты, младофутуристы-заумники, будущие обэриуты закладывают основы советского эстетического подполья. Официальное советское искусство ограничивалось в своих эстетических вкусах упрощенно понятным передвижничеством. Существенным звеном сталинской культурной политики стала своеобразная версия неклассической художественности, получившая

⁷⁴ Эренбург И. А все-таки она вертится// Эстетическое самосознание русской культуры. С. 443.

⁷⁵ Цит. по: Беляя Г. Два лика русского авангарда 20-х годов // Эстетическое самосознание русской культуры.

наименование «социалистического реализма». Эстетика соцреализма исходила из общих для постсимволизма воззрений о том, что всякое коммуникативное событие совершается между людьми, организованными политическим образом. Здесь произведение искусства возникает и функционирует как дискурс власти, как овладение воспринимающим сознанием и насильственное преодоление уединенности внутренних «Я»⁷⁶. Это дискурс команды к равенению единодушия и единомыслия. Дискурс власти являет собой коммуникативное событие взаимоподчинения и обоюдного контроля между субъектом высказывания и его адресатом. Теория «социального заказа», будучи попыткой адаптировать коммуникативную эстетику адресованности к новым политическим условиям становления тоталитаризма, все еще сохраняла за художником право на творческую индивидуальность. Однако поскольку, как утверждал Ленин, искусство «не может быть вообще индивидуальным делом», ортодоксальная марксистская критика отвергла теорию «социального заказа» как теорию «деклассированной революционной интеллигенции» и сформулировала главную задачу социалистической культурной политики в области искусства: уничтожить положение, при котором художник был бы индивидуалом, и привести «мастеров художественного ремесла» к органической связи с пролетариатом, сделать их клеточками коллективного мозга, на долю которых и выпадает функция художественного мышления и отражения в образах коллективного сознания.

12 Эстетические теории XX века

В XX веке эстетическая проблематика наиболее продуктивно разрабатывается не столько в специальных исследованиях, сколько в контексте других наук, в теории искусства и художественной критике, психологии, социологии, семиотике, лингвистике и в пространствах новейших философских текстов. В католическом мире видное место занимает *эстетика неотолизма*. Ее главные представители Э. Жильсон, Ж. Маритен, опираясь на идеи схоластической эстетики, модернизируют их на основе некоторых принципов эстетики романтизма, интуитивизма и других идеалистических концепций творчества. Истина, добро и красота, как выразители божественной сущности в тварном мире, – основные двигатели художественного творчества, субъективного в своей основе, но питающегося из божественного источника. В своей сущности идеи неотомистов перекликаются с эстетической концепцией русского художника В. Кандинского, наиболее полно изложенной в книге «О духовном в искусстве». Неотомисты в целом позитивно относятся к искусству авангардистов, полагая, что многим из них удалось наиболее полно выразить духовную, нравственно-эстетическую сущность бытия.

12.1 Эстетическая теория Бенедетто Кроче

Бенедетто Кроче (1896–1952) создал теорию, согласно которой искусство есть лирическая интуиция. То, что составляет эстетическую интуицию, – это настроение как состояние души. В книге «Эстетика как наука о выражении и

⁷⁶ Дискурс (от лат. *discursus* – рассуждение, довод) – это коммуникативное событие социокультурного взаимодействия.

общая лингвистика» Кроче разграничивает два вида познания: интуитивное и логическое познание. Интеллектуальное познание он обозначает как познание универсального, интуитивное – как познание индивидуального, познание отдельных вещей или же их отношений. Познание является либо производителем образов, либо производителем понятий. Художественное мышление является мышлением интуитивным, мышление научное – мышлением логическим. Кроче противопоставил «логике» науки, науке о мышлении «эстетику» как науку о фантазии. От слова «интуиция» Кроче выводит глагол *интуировать* – воспринимать не абстрактно, не понятийно, но в конкретном, живом, непосредственном многообразии материальной действительности. Понятие – это интуиция, лишенная конкретности, индивидуальности, превратившаяся в универсалию, в то время как интуиция – непосредственное, первичное и глубокое, подлинное знание. Важные характеристики искусства – универсальность и космичность. Искусство – не понятие и не теория, оно самодостаточно и несводимо к рассудочной форме познания.

Второе положение эстетики Кроче: всякая эстетическая интуиция экспрессивна. Кроче определил искусство как выражение чувств, простой акт воображения. Искусство конкретизирует бесформенный поток непосредственного опыта, не ставя своей задачей отражать вещи в том виде, как они существуют, или морализировать. Искусство не связано с понятием истины или нравственности и не подчиняется никаким законам, правилам или канонам. Форма выражения неотделима от интуиции. Кроче пишет о том, что Парфенон не из мрамора, королевская корона не из золота, звезды, не пылающие огнем, представляли бы собой ничтожные и прозаические вещи. Как материальная основа является необходимым условием красоты, так и отдельные благоприятные моменты в эволюции природы нередко способствуют возникновению искусства. В искусстве возникает синтез содержания и формы.

По Кроче, «художественная интуиция дана всем». Разница количественная, а не качественная, иначе обыкновенный человек никогда не понял бы гения.

Кроче утверждал, что физической красоты нет, природный материал обретает форму прекрасного только пройдя через горнило творческого вдохновения. По Кроче, не существует литературных жанров, они придуманы в угоду интеллекту и приводят к интеллектуализации искусства.

Мыслителем, равным по своему значению Кроче, был *Джордж Сантаяна*. По мнению Сантаяны, все хорошее хорошо потому, что человеческая природа делает его таким. Та ценность, которую для человека представляют знание, религия и искусство, является ничем иным, как стремлением человека удовлетворить свои потребности. Эстетические категории не более субъективны, чем наука и право. Однако красота стоит обособленно от прочих категорий благодаря своей непосредственности, позитивности и органичности. Нравственные ценности сначала представляются как некое вето, а наука – как реальная форма отношений. Область красоты охватывает множество. По мнению Сантаяны, предметом эстетики является изучение происхождения, места, причины, элементов и степени выразительности красоты. Форма красоты, ее органические виды, различные сочетания элементов в структуре того или иного предмета для Сантаяны важнее, чем материальная основа.

В середине 20-х годов прошлого века основу для широкого обсуждения проблем символизма создали труды Э. Кассирера. Кассирер подчеркивал главенствующую роль символики в человеческой жизни. Кассирер полагал, что человек обитает в некоем промежуточном царстве смутных образов и общественных понятий. Прекрасное, по Кассиреру, по своему существу является непременно символом, потому что оно не существует лишь в воображении человека, но принадлежит к постоянно существующему, все более распространяющемуся и утонченному искусству иносказания, которое позволяет человеку делать передышку в его естественных сношениях со средой, а также накапливать и систематизировать опыт с помощью специфических промежуточных категорий. Согласно этой концепции Кассирера именно способность создавать символические образы, а не разум, делает человека человеком. Искусство же, являющееся высшей ступенью символизации, делает человека человеком в высшем значении этого слова.

12.2 Психоаналитическая эстетика

Психоаналитическая эстетика основывается на теориях Фрейда и его последователей. Согласно концепции Фрейда главным двигателем художественно-эстетической деятельности являются бессознательные процессы психики. Характерные для бессознательного первичные инстинкты и вытесненные туда социально-культурными запретами чувственные влечения и желания человека (сексуальные, агрессивные) сублимируются у творческих личностей в искусстве. Художник обходит запреты цензуры предсознания и трансформирует бунтующие в нем вожделения плоти и психические комплексы в свободную игру творческих энергий. Наслаждение искусством – это наслаждение от реализации в нем, хотя и в символической форме, вытесненных и запретных плотских влечений и помыслов. Фрейд как бы подвел под понимание дионисийского психофизиологический базис, обозначив его как бессознательное и наполнив этот термин широким антропо-культурологическим значением. Усматривая цель человеческой жизни в чувственных удовольствиях, Фрейд узрел в сфере бессознательного двух главных «богов» человека и движителей всей человеческой деятельности, а следовательно, и цивилизационного процесса – это Эрос и Танатос. Именно они, загнанные многовековым опытом культуры в бессознательное и удерживаемые там цензором предсознательного, стремятся всеми силами вырваться на уровень сознания. Эрос движет либидозной (сексуальной) энергией человека, Танатос – агрессивной. Путем сублимации мощная энергетика бессознательного преобразуется в культуросозидательную деятельность (на путях религии, искусства, науки, техники и т.п.). В XX веке в этом русле была переписана практически вся история искусства и литературы, движется могучий поток современной художественной критики. Одним из значимых методологических источников понимания эротической символики искусства стала работа Фрейда «Толкование сновидений». Центральной проблемой, которую Фрейд пытался решить на основе своей концепции бессознательного, была динамика и исход конфликта, борьбы психических сил, связанной с появлением влечения, несовместимого с этическими взглядами личности, что вызывает активное сопротивление ее сознательного «Я». Из идеи

«сопротивления» выросла теория учения о сопротивлении и о вытеснении, о бессознательном, об этиологическом значении сексуальной жизни и о важности переживаний детства. На вопрос, откуда художник черпает свои темы и как ему удастся увлечь людей ими, Фрейд отвечал, что искусство образует как бы промежуточную область между миром фантазии, в котором исполняются все мечты и желания, и порождающей их жизненной реальностью, где им часто бывает отказано в удовлетворении. Это – особая конвенционально признанная реальность, в которой символы и заместительные образования благодаря художественной иллюзии должны вызывать действительные аффекты. Художник ищет в творчестве прежде всего самоосвобождение, усмирение личных неудовлетворенных желаний, но своими произведениями он позволяет достигать того же и другим людям. Произведение искусства позволяет воплотиться самым сокровенным мечтаниям человека, благодаря чему спадает внутреннее эмоциональное напряжение в его душе. В этом и заключается подлинный источник наслаждения, которое доставляет нам искусство. Глубинный источник и конечная мотивация воздействия искусства, его духовное богатство сводятся у Фрейда к неизменной схеме эдипова комплекса.

Фрейдизм и постфрейдизм оказали и оказывают сильнейшее влияние как на искусство XX века, так и на основные направления эстетики. Тело, телесность, телесные влияния и интенции, переживания находятся в центре современного эстетического опыта. Опиравшийся на психоанализ К.Г. Юнг считал, в отличие от фрейдистов, что в основе художественного творчества лежит не столько индивидуальное, сколько «коллективное бессознательное», в искусстве находят символическое выражение не вытесненные либидозные влечения художника, но древние архетипы, в закодированном виде сохранившиеся в психике каждого человека.

Учение о бессознательном стало общим знаменателем для постфрейдизма и структурализма в их подходе к художественным феноменам. С другой стороны, эстетика структурализма активно опиралась на опыт русской «формальной школы» в литературоведении (В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, Р. Якобсон), введшей в эстетику такие понятия, как прием, отстранение, сделанность. Главные теоретики структурализма – К. Леви-Строс, М. Фуко, Р. Барт видели в искусстве, и прежде всего в литературе, совершенно автономную реальность, бессознательно возникшую на основе неких универсальных конструктивных правил, структурных принципов, эпистем, недискурсивных практик, на основе неких всеобщих законов поэтического языка, которые плохо поддаются дискурсивному описанию.

13 Эстетика постмодернизма

В современных условиях, когда точки роста нового знания возникают на стыках наук, любые формы регламентации отвергаются. Особенно бурно этот процесс идет в эстетике. В практике постмодернизма Деррида, Делез, Бодрийяр рассматривают искусство в одном ряду с другими феноменами культуры и цивилизации, снимая какое-либо принципиальное различие между ними. Весь универсум культуры конвенционально признается за игровой калейдоскоп

текстов, смыслов, форм и формул, символов, симулякров и симуляций. Нет ни истинного, ни ложного, ни прекрасного, ни безобразного, ни трагического, ни комического. Все и вся наличествует во всем в зависимости от конвенциональной установки реципиента или исследователя. Все может доставить удовольствие при соответствующей деконструктивно-реконструктивной технологии обращения с объектом или иронической установке. Для эстетики и искусства постмодерна основной идеей стала деконструкция текста.

Жак Деррида – автор теории деконструкции, отличие которой от многообразных вариантов критики классической философии заключается в том, что это не критика, а художественная транскрипция философии на основе данных гуманитарных наук, искусства и эстетики. Термин «деконструкция» связан с разрушением и «машинностью» – разборкой на части машины для последующего перемещения. Однако радикальный смысл деконструкции не сводится к двум указанным смыслам. Деконструкция связана с вниманием к структурам при одновременном разложении, с последующей рекомпозицией лингвистических и логоцентрических структур. Каждое событие деконструкции единично, в контексте определением деконструкции могут быть «письмо», «царапина», «вуаль», «различание» и т.д. Результатом деконструкции должно стать превращение философии в постфилософию с такими чертами, как неопределенность, нерешаемость, свидетельствующими о связях постфилософии с постнеклассическим научным знанием и постмодернистским искусством. Деррида полагает, что любой элемент художественного языка может быть перемещен в любой исторический, культурный, политический или иной контекст и вообще может быть процитирован вне контекста. Открытость текста и контекста, вписанность их в бесконечное множество других текстов стирает разницу между текстом и контекстом, языком и метаязыком. Обращение к черновикам, конспектам, сноскам, опора на графические, живописные, компьютерные способы коммуникации выливаются в гипертекст – подобие искусственного разума, интеллектуального банка данных, в котором философский и литературный языки взаимопроницаемы и открыты друг другу. Исчезновение антиномий, иерархичности производит новую конфигурацию философско-культурологического пространства, в котором доминируют открытый контекст, стимулирующий игру с цитатами, смысловые смещения. Теория деконструкции отвергает классическую парадигму репрезентации полноты смысла, «метафизики присутствия» в искусстве, перенося внимание на проблему отсутствия первосмысла, трансцендентального означаемого. Концепция несамотождественности текста, предполагающая его деструкцию и реконструкцию, разборку и сборку одновременно, намечает выход из лингвоцентризма в телесность, принимающую различные эстетические ракурсы – желания у Лиотара, либидозных пульсаций у Ж. Лакана и Ж.-Ф. Лиотара, соблазна у Ж. Бодрийара, отвращения у Ю. Кристевой.

Сознательный эклектизм и всеядность с позиции иронизма, берущего начало в эстетике романтиков и Кьеркегора, и сознательной профанации традиционных ценностей, передразнивания позволили теоретикам постмодернизма занять асистематическую, адогматическую, релятивистскую, предельно свободную и открытую позицию. В глобальной системе интертекстов и

смысловых лабиринтов исчезает какая-либо специфика, в том числе и эстетическая.

Постмодернистская эстетика отличается многообразием правил языковых игр, их экспериментальностью, машинностью, антидидактичностью: корень превращается в корневище, нить – в ткань, искусство – в лабиринт. Правила эстетических игр меняются под воздействием компьютерной техники. В условиях кризиса гуманизма и традиционных эстетических ценностей (прекрасного, возвышенного, совершенного, гениального, идеального), переживаемого модернизмом, необратимого разрушения внешнего и внутреннего мира в абсурдизме, чьим героем стал человек без свойств, постмодернистская эстетика вышла на первый план.

Эстетикой постмодернизма выдвинут ряд принципиальных положений, свидетельствующих о существенном отличии от классической западноевропейской эстетики. Это касается утверждения плюралистической эстетической парадигмы, ведущей к расшатыванию и внутренней трансформации категориальной системы и понятийного аппарата классической эстетики. Постмодернистская эстетика подвергла модификации основные эстетические категории. Новый взгляд на прекрасное как сплав чувственного, концептуального и нравственного, обусловлен его интеллектуализацией, вытекающей из концепции экологической и алгоритмической красоты, ориентации на красоту ассонансов и асимметрии, дисгармоническую целостность второго порядка как эстетическую норму постмодерна, и неогедонистической доминантой, сопряженной с идеями текстового удовольствия, телесности, новой фигуративности в искусстве. Пристальный интерес к безобразному выливается в его постепенное «приручение» посредством эстетизации, ведущей к размыванию его отличительных признаков. Возвышенное замещается удивительным, трагическое – парадоксальным. Центральное место в постмодернистской эстетике занимает комическое в его иронической ипостаси. Иронизм становится смыслообразующим принципом мозаичного постмодернистского искусства.

Выходящая за рамки классического логоса постмодернистская эстетика принципиально антисистематична, адогматична, чужда жесткости и замкнутости концептуальных построений. Ее символы – лабиринт, ризома. Текст воспринимается безотносительно к создавшему его автору. Такое парадоксальное утверждение позволяет сделать заключение, в соответствии с которым любой текст представляет собой интертекст, то есть средство, с помощью которого высказываются разные авторы, произведения и стили, как и контекст, который делает их возможным, то есть культуры. Поскольку текст представляет из себя интертекст, то он создан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников, в которых субъективность угасает и получается текст как точка соприкосновения разных текстов, соотносимых с разными культурными эпохами.

Еще одной особенностью постмодернистской эстетики является онтологическая трактовка искусства, отличающаяся от классической своей открытостью, нацеленностью на непознаваемое, неопределенное. Неклассическая онтология разрушает систему символических противоположностей, дистанцируясь от бинарных оппозиций: реальное – воображаемое, оригинальное – вторичное, старое – новое, естественное – искусственное, внешнее – внутреннее,

поверхностное – глубинное, мужское – женское, поверхностное – глубинное, индивидуальное – коллективное, часть – целое, Восток – Запад. Субъект как центр системы представлений и источник творчества рассеивается, его место занимают бессознательные языковые структуры, анонимные потоки либидо. Утверждается безличное понимание искусства как единого бесконечного акта, созданного совокупным творцом. Сознательный эклектизм питает гипертрофированную избыточность художественных средств и приемов постмодернистского искусства.

Специфика постмодернизма в искусстве связана с возвратом к фигуративности, моментализму, декоративности, повествовательности, вниманием к общекультурному контексту. Постмодернистские арт-практики (перформансы, инсталляции, акции, объекты) интерпретируют культурную традицию в иронически-пародийном духе. Осознанная установка на эклектизм, жанровые миксы способствует ускорению процессов художественного синтеза. Поэтика постмодернизма поливалентна, о чем свидетельствуют такие ее устоявшиеся метафорические характеристики, как «дисгармоническая гармония», «асимметричная симметрия», «интертекстуальный контекст» и др. Эстетическая специфика постмодернизма в различных видах и жанрах искусства связана с неклассической трактовкой классических традиций далекого и близкого прошлого, их свободным сочетанием с ультрасовременной художественной чувствительностью и техникой.

Одним из первых поставил задачу коррекции эстетики постмодернизма и постклассической науки Жан-Франсуа Лиотар (1924–1998). В своей книге «Состояние постмодерна. Доклад о знании» 1979 года он выдвинул гипотезу об изменении статуса познания в контексте постмодернистской культуры и постиндустриального общества. Научный, философский, эстетический, художественный постмодернизм связывается им с неверием в метаповествование, кризисом метафизики и универсализма. Темы энтропии, разногласия, плюрализма, прагматизма языковой игры вытеснили «великие рассказы» о диалектике, просвещении, антропологии, истине, свободе, справедливости, основанные на духовном единстве, консенсусе между говорящими.

Постмодернистский этап развития искусства Лиотар определил как эру воображения и экспериментов, время сатиры. Эстетическое наслаждение отличается бесполезностью. Лиотар провозглашает единственно великим искусством пиротехнику – «бесполезное сжигание энергии». Цель современного художественного и научного творчества состоит, по Лиотару, в разрушении внешних и внутренних границ в искусстве и науке, свидетельствующем об освобождении либидо. В книге «О пульсационных механизмах» Лиотар определяет искусство как универсальный трансформатор либидозной энергии, подчиняющейся единственному правилу – интенсивности воздействия либидозных потоков. Ядром его «аффирмативной либидозной экономической эстетики» является бьющая через край метафизика желаний и пульсаций, побуждающая исследовать функционирование пульсационных механизмов применительно к литературе, живописи, музыке, театру, кино и другим видам искусства. Лиотар видит задачу постмодернистского искусства в методическом раскрытии логики функционирования либидозных механизмов, их системы. Для

этой системы характерны мутации бесхозных желаний. Искусство для Лиотара – это превращение энергии в другие формы, но механизмы такого превращения не являются ни социальными, ни психическими. Свой подход Лиотар называл прикладным психоанализом искусства. Его применение к постмодернистской живописи приводит к заключению о приоритете беспорядка, свидетельствующем о том, что живописец стремится заменить недостижимую природу, непостижимую действительность преобразенными объектами своих желаний.

Один из системообразующих признаков постмодернистского мироощущения – иронизм. Значительный вклад в его разработку внес Умберто Эко (р. 1932) – итальянский семиотик, писатель, критик и эссеист. Свое постмодернистское кредо он сформулировал в заметках на полях своего романа «Имя розы». Эко обратил внимание на возможность возрождения сюжета под видом цитирования других сюжетов, их ироничного переосмысления, сочетания проблемности и занимательности. Считая постмодернизм не фиксированным хронологическим явлением, а определенным духовным состоянием, подходом к работе, Эко видит в нем ответ модернизму, разрушавшему и деформировавшему прошлое. Разрушая образ, авангард дошел до абстракции, чистого, разорванного или сожженного холста: в архитектуре требования минимализма привели к садовому забору, дому-коробке, параллелепипеду; в литературе – к разрушению до крайней степени дискурса, ведущему к немоте, белой странице; в музыке – к атональному шуму, а затем к абсолютной тишине (Д. Кейдж).

Постмодернистский ответ авангарду заключается в признании невозможности уничтожить прошлое и приглашении к его ироничному переосмыслению. Одно из отличительных свойств постмодернизма по сравнению с модернизмом состоит в том, что ирония позволяет участвовать в языковой игре тем, кто ее не понимает, воспринимая совершенно серьезно. Постмодернистские иронические коллажи могут быть восприняты широким зрителем как сказки, пересказы снов. В идеале постмодернизм оказывается над схваткой реализма с ирреализмом, формализма с «содержанизмом», снося стену, отделяющую искусство от развлечения.

Диалог между новым произведением и другими, написанными ранее, а также между автором и идеальной аудиторией свидетельствует об открытой структуре эстетик постмодернизма. Символом культуры и мироздания Эко считает лабиринт. Он видит специфику неклассической модели в отсутствии понятия центра, периферии, границ, входа и выхода из лабиринта, принципиальной асимметричности. Это не противоречит реабилитации фабулы, действия, возврату в искусство фигуративности, нарративности, критериев эстетического наслаждения и развлекательности, ориентации на массовое восприятие. Творческая перекомбинация стереотипов коллективного эстетического сознания позволяет не только создать самоценный фантастический мир постмодернизма, но и осмыслить пути предшествующего развития культуры, создавая почву для ее обновления.

Идеи иронизма получили своеобразное развитие в неопрагматистском варианте постмодернизма Ричарда Рорти (р. 1931) – американского философа, теоретика культуры и искусства. Он разработал теорию ирониста – автономного творческого существа, созидającego благодаря случайности, а не открывающего

готовые истины, чуждого каким бы то ни было абсолютам. Реализуясь в «вездесущем языке», самообраз человека как своего рода текста кристаллизуется в процессе общения, где философии, эстетике и искусству принадлежат прежде всего коммуникативные функции, подчиненные интерпретационным потребностям воспринимающего.

Искусство – воображаемая сфера терпимости, главное предназначение которой – автономное самосозидание и солидарность. Последние два вида инструментов не требуют синтеза. Им соответствует два типа писателей, тяготеющих к приватности либо солидарности. Они говорят на разных, несоизмеримых языках. Иронист подвергает непрестанному радикальному сомнению «конечный словарь» личности – набор унаследованных слов для оправдания своих действий, убеждений, жизни. Его характеризует неукорененность, релятивизм. Нет ничего более противоположного иронической позиции, чем здравый смысл; для ирониста ничто не обладает внутренней природой, реальным содержанием. Иронизм – не метод, платформа или рациональное объяснение мира, но стремление к автономии, а не солидарности. Приватное фантазирование – конечный продукт иронической теории. Благодаря постоянному расширению современная культура становится все более ироничной.

Библиографический список

- 1 Historisches Wörterbuch der Philosophie Basel, 1992. Bd. 8.
- 2 **Аверинцев, С.С.** Поэтика ранневизантийской литературы / С.С.Аверинцев, М., 1997.
- 3 **Адамович, М.** Этот виртуальный мир... / М.Адамович // Новый мир. – 2000. – № 4. – С. 198.
- 4 **Аристотель,** Поэтика / Аристотель, 1976.
- 5 **Алексеев, В.** Автор и интернет. Семь проблем: тезисы, вопросы, ответы / В. Алексеев, Л. Ашкинази, А. Кузнецова // Дружба народов. – 2004. – №6.
- 6 **Бахтин, М.М.** К философским основам гуманитарных наук // М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
- 7 **Белая, Г.** Два лика русского авангарда 20-х годов / Г. Белая // Эстетическое самосознание русской культуры. – М., 2001.
- 8 **Беньямин, Вальтер.** Заметки // Вальтер Беньямин. Франц Кафка. – М. : Ad Marginem, 2000.
- 9 **Бергсон, А.** Смех / А. Бергсон. – М., 1992.
- 10 **Бердяев, Н.** Кризис искусства. Эстетическое самосознание русской культуры / Н. Бердяев.
- 11 **Бродский Б.В.** Контекст единомыслия/ Б.В. Бродский // Декоративное искусство. – 1990. – № 2.
- 12 **Бычков, В.В.** Своеобразие древнерусского эстетического сознания / В.В. Бычков // Традиционная культура. – 2003. – № 3.
- 13 **Вейдле, В.** Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества / В. Вейдле // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991.
- 14 **Вертов, Дз.** Художественная драма и «киноглаз» / Дз. Вертов // Эстетическое самосознание русской культуры.
- 15 **Виппер, Б.Р.** Введение в историческое изучение искусства / Б.Р. Виппер // М.: «АСТ-ПРЕСС КНИГА», 2004.
- 16 **Вислова, А.** Трагическая маска в пространстве «черной комедии» / А. Вислова // Катарсис метаморфозы трагического сознания; сост. и общ. ред В.П. Шестакова. – СПб. :Алетейя, 2007.
- 17 **Выготский, А.С.** Психология искусства / А.С. Выготский. – М., 1965.
- 18 **Гилберт, К.Э.** История эстетики / К.Э. Гилберт, Г. Кун. –СПб.: Алетейя, 2000.
- 19 **Горалик, Л.** Как размножаются малфои. Жанр "фэнфик": потребитель масскультуры в диалоге с медиа-контентом / Л. Горалик // Новый мир. – 2003. – № 12.
- 20 **Гринберг, К.** Абстрактное, фигуративное и так далее/ К. Гринберг // Искусство. – 2008. – № 1.
- 21 **Гутов, Дм.** Марксистско-ленинская эстетика в посткоммунистическую эпоху: Михаил Лифшиц / Дм. Гутов // Свободная мысль.– 2007. – № 2.
- 22 **Делез, Ж.,** Логика смысла. М. Фуко *Theatrumphilosophicum* / Ж. Делез. –М., – Екатеринбург, 1998.

- 23 Искусство на поток // Артхроника. – 2008. – № 4.
- 24 Искусство Востока. Проблемы художественного своеобразия. – СПб., 1997.
- 25 История эстетической мысли. В 6 т. – М.: Искусство, 1985.
- 26 **Каган, М.С.** Эстетика как философская наука : университетский курс лекций / М.С. Каган // СПб.гос. ун-т, Академия гуманитарных наук. – СПб.: Петрополис, 1997.
- 27 **Катунян, М.** На границе реального и виртуального: хепенинг, игровая структура, мультимедиа / М. Катунян // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве : сб. статей. – Ростов-на-Дону :Изд-во Рост.гос.консерв. им. С. В. Рахманинова, 2005.
- 28 **Крученых, А.** Слово как таковое / А. Крученых, В. Хлебников // От символизма к Октябрю. – М., 1929. – Т. 1.
- 29 **Лихачев, Д.С.** XVII век в русской литературе. / Д.С. Лихачев // XVII век в мировом литературном развитии. – М., 1969.
- 30 **Лосский, Н.О.** Условия абсолютного добра / Н.О. Лосский. – М. 1991.
- 31 **Лотман, Ю.М.** Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М., 1970.
- 32 **Лукач Г.** Своеобразие эстетического / Г. Лукач. – М., 1986. – Т. 2.
- 33 **Мамардашвили, М.** Записи в ежедневнике (начало и середина 80-х гг.). Необходимость себя / М. Мамардашвили. – М.: Лабиринт , 1996.
- 34 **Манович, Л.** Поколение «Флэш» / Л. Манович // Искусство. – 2003. – № 1. – С. 105.
- 35 **Маньковская, Н.Б.** Культура постмодернизма. / Н.Б. Маньковская. – М.
- 36 **Медиа-логия искусства. Дискуссия** // Искусство. – 2007. – № 1. – С. 88.
- 37 **Мискарян, К.** Расширение границ / К. Мискарян // Искусство. – 2007. – № 5.
- 38 **Мукаржовский, Я.** Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский. – М.: Искусство, 1994.
- 39 **Панофски, Э.** Idea: К теории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Э. Панофски// пер. снем. Ю. Н. Попова. – Изд. 2-е,испр. – СПб.: 2002.
- 40 **Пикер, Генри.** Застольные разговоры с Гитлером / Генри Пикер. – Смоленск : Русич; 1993. **Бубер, Мартин** Затмение Бога / Бубер Мартин // Два образа веры. – М. : Республика, 1995.
- 41 **Платон.** Законы. II 656 d.
- 42 **Платон.** Софист, 234 b.
- 43 **Познин, В.Ф.** «Экранная культура» в свете постмодернизма / В.Ф. Познин // Русская речь. – 2008. – № 2.
- 44 **Поспелов, Г.Г.** Еще раз о русском авангарде / Г.Г. Поспелов // Искусствознание. – М. – 1998. – № 1.
- 45 **Разлогов, К.** Метаморфозы нашего кино и TV / К. Разлогов // Свободная мысль. – 2008. – № 5.
- 46 **Сабанеев, Л.О.** Воспоминания о Скрябине / Л.О. Сабанеев. – М., 1925.
- 47 **Серова, С.А.** Китайский театр – эстетический образ мира / С.А. Серова. – М. : Восточная литература РАН, 2005.
- 48 **Смирнов, С.А.** Компьютерное искусство как философско-эстетический

- феномен / С.А. Смирнов: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – М., 1998.
- 49 **Сорокин, П.С.** Человек. Цивилизация. Общество / П.С. Сорокин; общ.ред., сост. и предисл. А.Ю. Согомонов : пер. с англ. – М. : Политиздат, 1992.
- 50 **Стародуб-Еникеева, Т.** Сокровища исламской архитектуры / Т. Стародуб-Еникеева. – М. : Белый город, 2004.
- 51 **Татаркевич, В.** Античная эстетика / В. Татаркевич. – М., 1977. – С. 299 – 300.
- 52 **Татаркевич, В.** История шести понятий / В. Татаркевич. – М., 2002.
- 53 **Федотов, Г. П.** Собр. Соч. в 12 т. / Г.П. Федотов. – Т. 2. – М., 1998.
- 54 **Флоренский, П.А.** Иконостас / П.А. Флоренский // Богословские труды. – Т. 9. – М., 1972.
- 55 **Фоменко, А.** Media. Медиаживопись / А. Фоменко // Искусство кино. – 2006. – № 2.
- 56 **Фромм, Э.** Душа человека / Э. Фромм. – М., 1992.
- 57 **Фуко, М.** Слова и вещи / М. Фуко. – СПб., 1994.
- 58 **Шахматова, Е.** На рубеже катастрофы: «быть или не быть Серебряного века» / Е. Шахматова // Катарсис: метаморфозы трагического сознания / сост. и общ ред. В. П. Шестакова. - СПб.: Алетейя, 2007.
- 59 **Шестаков, В.** Катарсис: от Аристотеля до хард-рока / В. Шестаков // Катарсис: метаморфозы трагического сознания; сост. и общ ред. В.П. Шестакова. - СПб. : Алетейя, 2007.
- 60 **Шкловский, В.Б.** О теории прозы / В.Б. Шкловский. – М., 1983.
- 61 **Эко, У.** От Интернета к Гуттенбергу / У. Эко // Общество и книга: от Гуттенберга до Интернета. – М.: Традиция, 2001.
- 62 **Юнгер, Эрнст.** Рабочий. Господство и гештальт / Эрнст Юнгер. – СПб. : Наука, 2000.

Учебное издание

Петкова Светлана Михайловна

ЭСТЕТИКА

Курс лекций

Редактор Т.А. Цикунова
Корректор Т.А. Цикунова

Подписано в печать 28.12.2008 Формат 60x84/16.
Бумага офсетная. Ризография. Усл. печ. 9,76 л.
Уч.-изд. л. 12,28. Тираж экз. Изд. № 334. Заказ №

Ростовский государственный университет путей сообщения.
Ризография РГУПС.

Адрес университета: 344038, Ростов н/Д, пл. Ростовского Стрелкового Полка
Народного Ополчения,2.