

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Пензенский государственный университет
архитектуры и строительства»
(ПГУАС)

А.Г. Вазерова, Е.А. Макеева

ЭСТЕТИКА

Рекомендовано Редсоветом университета
в качестве учебного пособия для студентов,
обучающихся по направлению подготовки 23.03.03 «Эксплуатация
транспортно-технологических машин и комплексов»

Пенза 2016

УДК 7.01(0.75.8)

ББК 87. 8я 73

В13

Рецензенты: доктор исторических наук, профессор,
зав. кафедры «История и философия»
Л.А. Королева (ПГУАС);
кандидат исторических наук, доцент
кафедры «Гуманитарных дисциплин»
Р.З. Бареева (Пензенский казачий ин-
ститут технологий (филиал) ФГБОУ ВО
«МГУТУ им.К.Г.Разумовского(ПКУ)»)

Вазерова А.Г.

В13 Эстетика: учебное пособие / А.Г. Вазерова, Е.А. Макеева. –
Пенза: ПГУАС, 2016. – 144 с.

В пособии представлены основные темы курса «Эстетика», приведены контрольные вопросы.

Подготовлено на кафедре «История и философия» и предназначено для использования студентами, обучающимися по направлению подготовки 23.03.03 «Эксплуатация транспортно-технологических машин и комплексов», при изучении дисциплины «Эстетика».

©Пензенский государственный университет
архитектуры и строительства
© Вазерова А.Г., Макеева Е.А., 2016

ВВЕДЕНИЕ

Эстетика – одна из важнейших дисциплин гуманитарного цикла, дающая ответы на вопросы о сущности красоты, значении и значимости эстетических требований в жизни человека. Изучение эстетики формирует особый взгляд на мир, основанный на законах красоты.

Вопросы о добре и зле, о смысле жизни, как и вопросы о сущности красоты, о значении эстетических переживаний, о природе художественного творчества всегда привлекали внимание людей. Ответы на них необходимы каждому современному человеку, как в его повседневной жизни, так и в профессиональной деятельности.

Цель дисциплины «Эстетика» по направлению подготовки 23.03.03 «Эксплуатация транспортно-технологических машин и комплексов» в развитии у бакалавров личностных качеств, формировании общекультурных компетенций, развитии навыков их реализации в практической деятельности в соответствии с требованиями ФГОС ВО по направлению подготовки 23.03.03 «Эксплуатация транспортно-технологических машин и комплексов» (бакалавриат).

Процесс изучения дисциплины (модуля) направлен на формирование следующих компетенций:

- способности использовать основы философских знаний для формирования мировоззренческой позиции;
- способности работать в коллективе, толерантно воспринимая социальные, этнические, конфессиональные и культурные различия;
- способности к самоорганизации и самообразованию.

Задачи освоения дисциплины:

- познакомить студентов с основами эстетического анализа, служащего базой для понимания динамики художественных процессов в различные периоды культурно-исторического развития общества;
- формирования у студентов представлений о предметном поле современной эстетики, закономерностях художественного творчества и эстетического восприятия;
- проанализировать различные определения понятия «эстетика», выявить характерные особенности и различия;
- изучить понятие «эстетического» отношения к действительности;
- рассмотреть научное поле эстетики и выявить взаимосвязь между ней и наукой;
- проанализировать связь сфер деятельности эстетики от труда до искусства;
- выявление чувственно-ценностной природы эстетического знания, его роли и места в формировании культурно-ценностных эталонов и приоритетов;

- раскрытие основных этапов становления эстетики как науки, эволюции эстетического знания;
- ознакомление обучающихся с современными концепциями эстетического анализа культуры;
- выявление актуальных проблем формирования эстетической и художественной культуры личности;
- развитие навыков самостоятельного анализа специфики языка искусства и его воздействия на сознание и поведение человека;
- развитие потребности в постоянном самостоятельном приобщении к ценностям художественной культуры (мировой, отечественной, региональной);
- развитие потребности применять полученные знания в профессиональной сфере.

В результате изучения дисциплины (модуля) обучающийся должен:

знать:

- основные критерии эстетической ориентации;
- основные эстетические категории;
- эстетику на различных этапах истории мировой культуры;
- основные подходы к определению понятия «эстетика»;
- эстетику на различных этапах истории мировой культуры;
- что человек есть природное и социальное существо, наделенное от природы стремлением к красоте;
- что человечество начало свое художественное развитие в глубокой древности с освоения человеком звука, штриха, линии, цвета, с организации быта и заботы о продолжении рода человеческого;
- исторические особенности эстетических учений;

уметь:

- проводить эстетический анализ;
- распознавать принадлежность того или иного произведения искусства определенному периоду развития европейской художественной культуры;
- атрибутировать произведение по отношению к виду, жанру, стилю, направлению искусства, индивидуальной манере художника;
- работать в команде, толерантно воспринимая социальные и эстетические различия;
- уважительно и бережно относиться к архитектурному и историческому наследию;
- уважительно и бережно относиться к культурным традициям, терпимо воспринимать социальные и культурные различия;
- обобщать и анализировать информацию;

владеть:

- понятийным аппаратом;

– навыками применения в практической деятельности основных законов эстетического формообразования и эстетических принципов;

– навыками эстетического анализа и иметь опыт объективного эстетического оценивания любого художественного феномена;

– способностью к толерантному поведению;

иметь представление:

– об этапах развития эстетической мысли;

– о ценности эстетического в культуре и жизни человека.

1. ЭСТЕТИКА КАК НАУКА. ПРЕДМЕТ И КАТЕГОРИИ ЭСТЕТИКИ

Слово эстетика – греч. происхождения, в переводе означающее «имеющий отношение к чувственному познанию». Термин эстетика вошел в науку в сер. ХУШ в., впервые его употребил немецкий философ А.Баумгартен для обозначения нового раздела философии. Это слово закрепилось в философской терминологии и уже с ХУШ в. эстетику стали понимать как науку, изучающую либо «философию прекрасного», либо «философию искусства». У эстетиков появился свой собственный предмет изучения.

Эстетика рассматривает чувственное познание окружающей действительности и имеет дело с ее разными сторонами: с природой, обществом, человеком и его деятельностью в самых различных жизненных сферах, вплоть до производственной. Так, эстетически мы оцениваем красивые цветы, величественные здания, устремленные ввысь купола храмов, технические объекты (компьютеры, автомобили и т.д.), созданные трудом человека, высокие нравственные поступки людей, прекрасные произведения искусства.

О людях, чутких к красоте, мы говорим, что они наделены эстетическим чувством. Сам процесс подобного восприятия мы называем эстетическим восприятием, результатом которого является эстетическое переживание. Т.о. эстетические чувства, эстетические переживания, эстетические наслаждения выступают как проявление эстетического отношения к предметам или явлениям действительности. Всевозможные эстетические отношения, возникающие у человека к действительности, можно отнести к общему понятию «эстетическое». Природу эстетического изучает наука эстетика.

Исследование эстетического предполагает анализ наиболее общих характеристик, присущих прекрасному, возвышенному, трагическому и т.п. Кроме того, природы порождения этих явлений в сознании человека, в эстетических восприятиях, представлениях, идеалах, взглядах и теориях, а также природу эстетических ценностей.

Одним из основных вопросов, входящих в круг изучения эстетики, является искусство. Эстетика исследует общие закономерности развития искусства, проявляющиеся в различных его видах. Она изучает и сам процесс художественного творчества, а также процесс художественного восприятия искусства и т.д. Искусство существует лишь в социально-коммуникативной системе «художник – искусство – публика» или «художественное творчество – искусство – художественное восприятие». В предмет эстетики как науки включаются такие проблемы, как «художник», «художественный язык», «художественное восприятие», «художественная оценка», «художественный вкус» и др. Перечисленные проблемы

и их включение в предмет эстетики обязывает нас рассмотреть взаимосвязь «художественного» и «эстетического».

Понятие «художественное» имеет отношение к искусству, деятельности художника, к восприятию искусства, к оценке произведений искусства и т.д. Но есть эстетические явления, ценности, процессы не обладающие художественным характером, например, эстетическое восприятие природы, поведения, бытовой сферы, утилитарных форм человеческой деятельности «художественное» следует рассматривать как прилагательное от существительного «искусство».

Художественная потребность – это потребность в искусстве; художественная оценка – это оценка искусства; художественное творчество – это создание искусства, художественное восприятие – это восприятие искусства и т.д. Художественное, как имеющее отношение к искусству является видом эстетического как рода; художественная деятельность – вид эстетической деятельности, художественное – вид эстетического.

Категория эстетического характеризует всю широту и многообразие прекрасного и безобразного, трагического и комического, возвышенного и низменного с их модификациями в природной и социальной среде, в искусстве и в утилитарных видах деятельности. Мы не знаем ни одного художественного явления (музыкального, литературного, живописного), которое бы не обладало эстетической природой, не было бы прекрасным или безобразным. Позитивно эстетическим или негативно эстетическим и др., но мы знаем эстетические явления, которые не обладают художественной природой (красота флоры и фауны, физического облика человека, неорганические предметы и т.д.).

Эстетика изучает и ценностное отношение человека к действительности (прекрасное, безобразное, сатирическое, трогательное, юмористическое, трагическое, комическое, возвышенное и др.). Кроме того, эстетика исследует закономерности эстетической деятельности общества, закономерности эстетического освоения действительности человеком и т.д.

Анализ эстетической деятельности позволяет понять, как человек творит, создает прекрасное в жизни и как он потребляет (воспринимает) его. Другими словами, эстетика изучает субъекты творчества и восприятия (художник, публика, соавтор, импровизатор, исполнитель, критик), объекты творчества и восприятия, средства, процессы и результаты эстетического творчества и восприятия.

Таким образом, рассмотренные нами вопросы и составляют предмет эстетики.

Эстетика – философская наука, она родилась в недрах философии и сохраняет с нею тесную связь. Если философия изучает наиболее общие законы природы, общественного развития и мышления, то эстетика

изучает наиболее общие законы развития искусства, а также эстетического отношения человека к миру.

Эстетика, став самостоятельной наукой продолжает брать основные методологические положения из философии. Эстетика связана со многими общественными, философскими, гуманитарными науками.

Эстетика тесно связана с этикой. Нравственный момент входит в само существо эстетического отношения человека к действительности. Взаимоотношения людей – это основа любого художественного произведения.

Эстетика выступает методологической основой и для ряда новых наук, выделившихся из нее: технической эстетики, эстетики быта, эстетики поведения.

Эстетика – это наука об эстетическом, о сущности и законах эстетического познания и эстетической деятельности человека, наука об общих законах развития искусства.

Структура эстетического знания.

Эстетика – целостная система научного знания, которой присуща стройная структура, включающая три основных раздела:

– о природе объекта эстетической оценки и видах эстетической ценности (продукты производства, явления природы, человек, художественные ценности и т.п.);

– о природе эстетического сознания и его формах (эстетические чувства, идеалы, вкусы, взгляды и теории);

– о природе эстетической деятельности и ее видах (художественное конструирование или дизайн, художественное творчество, эстетическое воспитание).

Структура эстетического знания предполагает и наличие сложной системы эстетических категорий и понятий. Эстетические категории – узловые понятия в истории освоения человеком действительности по «законам красоты». В них запечатлены основные типы эстетического отношения человека к окружающему миру, обобщены существенные эстетические свойства предметного мира.

К эстетическим категориям относятся: прекрасное, безобразное, трагическое, комическое, низменное, возвышенное, содержание и форма в искусстве, стиль, художественный метод, художественный образ и т.д.

Помимо эстетических категорий, к структурным элементам эстетики как науки относятся эстетические понятия, которые не имеют столь широкого смысла и значения.

В одних случаях эстетические понятия отражают определенные стороны основных эстетических категорий (например, красивое, гармоничное, совершенное – проявление эстетической категории «прекрасное»), в других – характеризуют оттенки эстетических свойств, эти понятия не имеют обобщающего значения (например, чудесное, прелестное, великолепное –

прекрасное, печальное, скорбное, горестное – трагическое и др.). Все категории и понятия эстетики тесно между собой взаимосвязаны, между ними существует логическая связь и соподчиненность.

Эстетика как система знания включает и эстетические законы. Эстетические законы – это законы эстетической деятельности, законы искусства как формы общественного сознания, законы художественного творчества, законы художественного процесса, законы художественного восприятия, законы эстетического воспитания и др.

Таким образом, эстетика представляет собой систему законов, категорий, понятий, исследование которых и раскрывает ее содержание.

Никакая наука не возможна без своего метода познания. Одним из методов эстетики является историзм. Идеи историзма пронизывают данную науку.

Принцип историзма – потребность адекватно рассмотреть свой предмет, например, нынешнее состояние искусства и его современные законы понимаются как ставшие, исторически возникшие, а его будущее состояние – как образующееся в протекающем на наших глазах художественном процессе.

Другой метод эстетики – структурализм. Например, структурализм дает возможность рассмотреть художественный процесс как определенную систему, состоящую из множества элементов, взаимосвязанных и взаимообусловленных.

Функции эстетики.

Рассмотрение предмета и структуры эстетики дает возможность раскрыть ее функции, важнейшими из которых являются:

- мировоззренческая,
- познавательная,
- формирующая,
- методологическая.

Эстетика нужна художнику. Она является мировоззренческой основой для его творческой деятельности. Художник может интуитивно применять законы эстетики, не постигнув их в теоретической форме, а получив из самого художественного процесса, из опыта предшественников и современников. Когда художник встречается со сложной творческой задачей, пытается найти выход из творческого кризиса, он не может руководствоваться только интуицией и должен опираться на глубокие знания эстетики. Мировоззрение не только руководит талантом и мастерством, оно и само формируется под их воздействием в процессе творчества. Непосредственно влияет на творчество та сторона мировоззрения, которая выражается в эстетической системе, сознательно или стихийно реализуется в образах. Как правило, творчество и осмысление его законов идут рука об руку. Аристофан, Леонардо да Винчи, Шекспир, Мольер, Гете, Шиллер,

Достоевский, Пушкин, Толстой, Франко, не только великие мастера искусства, но и великие исследователи его тайн.

Эстетика направляет развитие искусства, в этом ее огромное значение. Эстетика сказывается и на творчестве художника. Знание ее законов способствует сознательному отношению к художественному творчеству, в котором сочетаются дар и навык. Эстетика несет знания людям, позволяет овладеть основными свойствами и законами развития эстетического, познакомиться с различными эстетическими концепциями и др. В этом раскрывается познавательная функция эстетики.

Человек с развитым эстетическим сознанием глубже воспринимает искусство, которое доставляет людям одно из высших духовных переживаний – эстетическое наслаждение. Об этом говорил А.С.Пушкин «Над вымыслом слезами обольюсь». Без эстетики нет художественной образованности, а без художественной образованности нет наслаждения искусством. Эстетика способствует формированию определенных эстетических взглядов, идеалов, представлений; помогает людям ориентироваться в мире эстетических ценностей, способствует выработке ценностных представлений, которыми люди руководствуются в своей практической деятельности. Таким образом, эстетика играет воспитательную роль в жизни общества.

Также эстетика выполняет и методологическую функцию. Она раскрывает основные принципы познания эстетических объектов, определяет путь их исследования.

Эстетика нужна не только художнику, пишущему картину, но и модельеру, проектирующему костюм, и столяру, делающему шкаф, и инженеру, создающему автомобиль, т.к. освоение и преобразование мира ими осуществляется по законам красоты.

Строитель всегда должен творить и по законам сопромата и по законам красоты; участник карнавала – по законам комического; человек, хоронящий близкого – по законам трагического; а совершающий подвиг – по законам возвышенного. Все эти формы деятельности подчиняются законам эстетики; они не могут быть ни совершены без определенной развитости эстетического начала в душе человека, ни осмыслены без эстетики и ее категорий. Эстетика входит в труд, в художественное творчество, быт, во все сферы деятельности, она формирует в человеке творческое, созидательное начало, способность воспринимать красоту и наслаждаться ею, ценить и понимать искусство.

Контрольные вопросы

1. Что такое эстетика?
2. Сколько лет насчитывает история развития эстетики?

3. В какой стране началась европейская цивилизация, и где зарождалась наука эстетика?
4. Когда и кем был введен термин «эстетика» для обозначения самой науки?
5. Что означает слово «эстетика» в переводе с греческого?
6. Назовите три основные сферы эстетического освоения действительности.
7. Перечислите основные категории эстетики.
8. Дайте определение прекрасного.
9. Дайте определение понятиям: безобразное, возвышенное, трагическое, комическое.

2. ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

Исторически первой формой осмысления действительности, как известно, является миф. Выступая синкретичной системой духовной культуры, он включал в себя элементы нравственности, религии, искусства. Как правило, миф носил образный характер, имел свой интерпретационный материал. Являясь, по сути, искусством, миф всегда выступал как зрительное опредмечивание, выраженное в сказаниях, письменных и музыкальных источниках, служил источником переосмысления в процессе развития художественной культуры. Первыми, кто предпринял попытку сочетать мифологическое и рациональное восприятие, были античные поэты и мыслители. Уже в ранней греческой литературе, а именно в эпоху Гомера и Гесиода, начинают оформляться такие эстетические термины и понятия, как «прекрасное», «красота», «гармония», «мера» и т. д.

Своего наивысшего расцвета античная эстетическая мысль достигла в классический период, когда были сформированы основные проблемы эстетики: об отношении эстетического сознания к действительности, о природе искусства и его месте в жизни общества, о сущности творческого процесса. Античные мыслители противопоставили религиозно-мифологическому мировоззрению научное представление о мире и его закономерностях. Одним из ранних древнегреческих философов, впервые сделавшим попытку фундаментально осмыслить эстетические понятия с позиции материализма, был Гераклит Эфесский. Согласно его теории, в мире царит строгая закономерность, но в тоже время нет ничего постоянного, так как все течет и изменяется, «все происходит через борьбу». Исходя из этих принципов, он анализировал и эстетические категории.

Основоположник атомистического материализма Демокрит связывал происхождение искусства с социальными потребностями и со стремлением людей к подражанию животным, значительное место он отводил анализу эстетической категории «меры», которая у него определяла и нравственное поведение людей.

Сократ подходил к рассмотрению эстетических проблем с антропологических позиций. Поэтому, рассуждая о прекрасном, он не видел в нем абсолютное свойство предмета, а связывал его с понятием целесообразности. Таким образом, относительность прекрасного у Сократа является следствием соотношения предмета с целями человеческой деятельности. Заслуга Сократа состоит в том, что он подчеркнул органичную связь этического и эстетического, нравственного и прекрасного. Идеалом у него был прекрасный духом и телом человек, что соответствовало древнегреческому понятию «калокагатии» (гармоническое сочетание физических (внешних) и нравственных (душевных, внутренних) достоинств, совершенство человеческой личности как идеал воспитания человека).

Основатель идеалистического философского учения Платон, считал подлинным бытием мира духовных сущностей – «идей». Идеи Платона – это общие понятия, представляющие собой самостоятельные сущности. Идеям противостоит материя, а между ними существует мир вещей, которые и отражают сверхчувственные идеи. Такая объективно-идеалистическая точка зрения является исходной в платоновском учении о мире, обществе, морали, искусстве. Следуя его рассуждениям, красота, прекрасное носят сверхчувственный характер и существуют в мире идей. Искусство, по Платону, лишено познавательной ценности, оно обманчиво и далеко от истины, так как находится в области чувственной деятельности. Еще одним отрицательным аспектом, с точки зрения Платона, является то, что искусство может воспроизводить не только то, что причастно к идее прекрасного, но и недостойное, безобразное, что может стать побудительной причиной для других.

В противоположность Платону, склонявшемуся к умозрительной трактовке эстетических категорий, Аристотель исходил из конкретных фактов, из практики развития искусства. Центральное место в его исследованиях занимает проблема прекрасного, которое, по его мнению, должно быть сбалансированным, соразмерным, целостным. Выявляя специфику прекрасного, Аристотель пришел к важному выводу, что реальная, предметная красота мира является источником эстетического познания и искусства. Поэтому искусство у него есть «мимесис», то есть подражание, воспроизведение объективных признаков красоты. При этом источник эстетического удовольствия он усматривал не в мире идей, а в реальном интересе людей к познанию. Значительное место в трудах Аристотеля занимала проблема воспитательной роли искусства. Аристотель утверждал, что произведения искусства облагораживают человека посредством «катарсиса» (очищения) души, освобождают человека от отрицательных страстей. Указание на взаимосвязь искусства с нравственной деятельностью людей является большой заслугой Аристотеля. Эстетика западного средневековья стала учением о божественной красоте и постижении Бога. Ведущая роль в разработках основных положений этого времени принадлежала Аврелию Августину, Боэцию, Фоме Аквинскому. Их труды создавались в рамках христианской догматики. Решение философско-эстетических проблем проходило под влиянием религиозно-идеалистического мировоззрения. В целом эстетическая мысль Средневековья была теологической, носила схоластический характер. Искусству отводилась вспомогательная роль.

Эстетика эпохи Возрождения, теоретиками которой были Пикоделла Мирандола, Л. Б. Альберти, Леонардо да Винчи и многие другие, характеризуется своей реалистичностью, предметностью, направленностью на действительность, тесной связью с художественной практикой. Утвердившиеся идеи гуманизма произвели переворот в мировоззрении человека.

В противовес смиренной личности, живущей помыслами о Боге, формировался новый образ идеального человека – свободного, деятельного, творческого. Главной задачей стало достижение реальной власти над природой и над самим собой. С помощью преобразовательной деятельности пытались создавать новую красоту, совершенствовать окружающий мир. С точки зрения эстетики гуманизма, природа не противопоставлялась Богу, поэтому в это время возникает огромный интерес к выявлению гармонии природных явлений. Особое значение стало иметь художественное воплощение красоты человека. Новый акцент получает эстетическая категория трагического из-за противоречивости культуры этой эпохи. Художники стремились отображать мир идеализированно. Искусство приобретает социальную и научную ценность.

Эстетика Нового времени связана с началом оформления нормативных эстетических систем – барокко и классицизма. В числе известных представителей, разрабатывающих концептуальную основу барокко, следует выделить Э. Тезуаро и Д. Марино. Ими подчеркивался тот факт, что искусство отличается от логики науки, тем самым отвергалось возрожденческое восприятие искусства как науки, основанного на законах логического мышления. Придавалось большое значение остроумию как признаку гениальности, а также метафоре, символу, замыслу. Главной идеей барокко стал синтез искусств.

Мировоззренческой основой эстетики классицизма были рационализм Р. Декарта (картезианство) и исследования Н. Буало. Классицисты ориентировались на античные идеалы, искали гармонию личного и общественного, настаивали на воплощении в искусстве идей патриотизма, чувства долга. Критериями красоты являлись ясность, достоверность, последовательность, то есть то, что познается разумом. Ориентация искусства классицизма на четкую постановку социальных проблем, этический пафос, делало его социально значимым, имеющим большое воспитательное значение.

В эпоху Просвещения проблемы эстетики получили более глубокую разработку. Уверенность просветителей в возможности человеческого разума проникать в тайны бытия, достигать гармонии индивидуальной и общественной жизни утвердила их веру в искусство как инструмент такой гармонии, как средство преобразования общества на новых, справедливых, началах. Эстетическое отношение к миру стало одним из способов его познания. Нормативность эстетики Просвещения была следствием демократического характера его идеологии и орудием борьбы с разного рода элитарными и гедонистическими течениями в искусстве. Уверенность в объективных основаниях эстетического суждения и интерес к человеку со всем богатством его рациональных и чувственных способностей обусловили постановку вопроса о выделении эстетики в самостоятельную науку,

что и было осуществлено немецким просветителем А. Баумгартеном. В 1750 г. вышел в свет его трактат «Эстетика», где были изложены основы этой дисциплины. Один из параграфов гласил: «Эстетика (теория свободных искусств, искусство прекрасно мыслить, искусство мыслить аналогично разуму) представляет собой науку о чувственном познании».

Большие надежды просветители возлагали на высокое воспитательное значение искусства. С этой точки зрения раскрывались основные эстетические понятия: прекрасное, возвышенное, гармония, грация, вкус, проблемы сущности и функционирования искусства и др.

Эстетические теории Просвещения получили дальнейшее развитие в философско-эстетических системах И. Канта, Ф. В. Шеллинга, Ф. Шиллера, Г.В.Ф. Гегеля. Их концепции содержали в себе гуманистические тенденции, опирались на принципы историзма и диалектики.

Родоначальник немецкой классической философии И. Кант сформулировал два важнейших эстетических понятия – «эстетическая видимость» и «свободная игра». Первым понятием он обозначал ту чувственно воспринимаемую сферу действительности, где существует красота, вторым – специфическую ее особенность: двойственное существование, то есть существование одновременного в двух планах – реальном и условном. Исследуя проблемы эстетики в своем труде «Критика способностей суждения», И. Кант в качестве центральной категории выделил понятие «целесообразное», проанализировал возвышенное, которое, по его мнению, обладает теми же характеристиками, что и прекрасное, а именно: оно свободно от практического интереса, имеет всеобщее значение, целесообразно и необходимо. Также Кант обосновал значительную роль гения в искусстве, предложил разграничивать искусство и ремесло, исследуя проблему эстетического суждения, представил его как «антиномию вкуса» (о вкусах не спорят, и о вкусах можно спорить).

Историческая значимость эстетической системы Канта заключается в том, что он стремился преодолеть противоположности рационалистического эмпирического объяснения эстетических проблем, высветил антиномизм разума и тем самым подготовил теоретические предпосылки для разработки идеалистической диалектики.

Итогом развития немецкой классической эстетики стало теоретическое наследие Г. В. Ф. Гегеля. В своем труде «Эстетика» он последовательно провел исторический принцип рассмотрения искусства, подчеркнув значительное социальное значение этого явления. Понимая развитие искусства как прогресс в сфере духа, Гегель выделил три его формы, на основе различий в соотношениях содержания и формы. Первая – это символическая (доминирующая на Востоке), вторая – классическая (характерная для античности) и третья – романтическая (преобладающая в христианской Европе). Такая эволюция, по Гегелю, есть реализация искусством его

познавательной функции, так как именно искусство является формой самопознания абсолютной идеи.

С периодом немецкой классической эстетики хронологически совпадает появление идейно-художественного направления романтизма, в основе которого лежал метод, утверждавший принцип абсолютной свободы личности. Концептуальной основой романтизма стали теории, разработанные И. В. Гете, Ф. Шиллером, Г. Гердером, Новалисом и др. Романтики отделялись от современного им экономического и социального порядка как от недостойного человеческой личности. Борясь с рационализмом и нормативностью классицизма, они отстаивали свободу творчества художника, проповедовали культ фантазии и чувства, считали, что не следует преувеличивать роль объективного мира, так как все значительное совершается не вне, а внутри самой личности. Достоинство человека состоит в возможности свободного осуществления себя, чему способствует сфера искусства. Таким образом, в творчестве романтиков восторжествовала идея самоценности искусства.

Традиции немецкой классической эстетики получили развитие в трудах основателей марксизма – К. Маркса и Ф. Энгельса, которые с позиции диалектического и исторического материализма обосновали значение общественной практики для формирования эстетического сознания, разработали коренные проблемы эстетики: о социальной природе искусства, о сущности реализма, о народности художественного творчества и ряд других вопросов.

На рубеже XIX – XX вв. начинает складываться принципиально новая ситуация в художественной практике и ее творческом осмыслении. Своеобразие новых, неклассических теорий заключалось в том, что они уже не стремились продолжать анализировать природу искусства и эстетическое творчество человека в рамках целостных логических систем. Среди таких философских теорий в первую очередь выделяют позитивизм, философию жизни, психоанализ, интуитивизм.

Основоположителем философского позитивизма является Огюст Конт (1796 -1857), автор «Курса позитивной философии». Центральной идеей этого учения было провозглашение преимущества позитивного, конкретно-научного знания перед умозрительными философскими рассуждениями. Позитивистская традиция в эстетике объясняла сущность человека и принципы социальной жизни посредством категорий, заимствованных в естествознании. Позитивисты видели основным источником искусства природные потребности человеческой физиологии и психики, в то время как социальная среда считалась лишь внешним условием художественной деятельности. Идеи позитивизма нашли выражение в одном из направлений искусства второй половины XIX вв. – натурализме. (Г. де Мопассан, Э. Золя, братья Э. и Ж. Гонкур).

Одним из ярких представителей неоклассической эстетики XIX вв. был Фридрих Ницше (1844-1900), последователь идей А. Шопенгауэра и Р. Вагнера. Он так же, как и они, важнейшим двигателем человеческого прогресса считал «мировую волю». Особый интерес представляет его эстетическая теория аполлонического и дионисииского искусства. Дав детальную характеристику этим двум взаимопротивоположным началам в книге «Рождение трагедии из духа музыки», Ницше определил аполлоновское творчество как постоянный самообман для тех, кто хочет с помощью искусства дистанцироваться от горестей бытия, упорядочить мир. Поэтому философ отдает предпочтение дионисийскому творчеству, способному отражать реальное состояние мира, которому чужда гармония.

Ницше выступал противником «омассовления» культуры, являясь сторонником элитарной концепции «сверхчеловека».

В конце XIX в. получает известность психологическое учение – фрейдизм, основателем которого был австрийский психолог Зигмунд Фрейд (1856 -1939). Наибольший интерес для эстетического знания представляют его суждения, содержащиеся в «Лекциях по введению в психоанализ», «Неудовлетворенность культурой», «Леонардо да Винчи. Этюд по психосексуальности», «Достоевский и отцеубийство», «Поэт и фантазия». В центре его деятельности было исследование проблемы бессознательного как самостоятельного, не зависящего от сознания безличного начала человеческой души. Фрейд выдвинул гипотезу о том, что в основе любых форм человеческой активности лежит единый стимул – стремление к удовольствию (либидо). Возникновение невротических состояний происходит тогда, когда различные запреты, ограничения подавляют эмоциональное самовыражение человека. Нарастающая агрессивность может быть подавлена обществом, которое не дает выхода всем побуждениям индивида без исключения. В результате человеческое «Я» замкнуто между двумя противоположными полюсами – природной стихией «Оно» и требованиями культуры «Сверх-Я». Последнее выполняет роль внутреннего цензора, благодаря которому человек может жить, как культурное существо. С помощью разума, возможно, подчинять «Оно» важнейшим целям и направлять сексуально-биологическую энергию в творческое русло. Процесс, когда бессознательные силы обретают форму влечения к познанию, искусству, Фрейд назвал сублимацией. В отличие от Фрейда, который исследовал бессознательное в качестве природной сущности человека и видел его постоянным источником конфликта между человеческой душой и культурой, его последователь – швейцарский психолог Карл Густав Юнг (1875 – 1961) считал, что в психике человека помимо индивидуального бессознательного существует более глубокий слой – «коллективное бессознательное». Оно является отражением опыта прежних поколений, запечатленного в структурах мозга. Этот опыт сохраняется

в так называемых культурных архетипах – изначальных представлениях о мире и находящих свое выражение в мифах, верованиях, сказаниях, сновидениях, произведениях искусства. Именно «архетипическая матрица» лежит у истоков вечных тем и образов мировой культуры, дарит человеку вдохновение и является источником творческой энергии. Поэтому, в отличие от Фрейда, Юнг настаивал на доверии к бессознательному, способному дополнять и плодотворно сотрудничать с сознанием человека.

С середины XIX в. во Франции широкое распространение получило философское учение экзистенциализма (от латинского «существование»), мэтрами которого считаются Жан-Поль Сартр (1905–1980) и Альберт Камю (1913–1960). Исходной мыслью данного учения является признание того, что истинным есть только индивидуальное свободное существование человека. Возможность познания «экзистенции» происходит при помощи человеческого воображения и эмоций. Следовательно, одна из главных задач человека – углублять, расширять и реализовывать свою субъективность. Экзистенциализм настойчиво подчеркивал неизбежную разобщенность и непонимание людей, поэтому его можно характеризовать не только как философию свободы, но и как философию пессимизма. В эстетике экзистенциализма искусство рассматривалось как область практики, где по преимуществу реализуется свобода человека. По мнению А. Камю, ценность искусства заключается в том, что оно с помощью собственных индустриальных-символов обладает возможностью нахождения согласия между человеком и его опытом. Поиск, который ведет искусство, помогает «полюбить этот ограниченный и смертный мир, предпочитая его всем другим». В отличие от Сартра, Камю считал, что все исторические революции были враждебны искусству, которое свободно от всяких оков. Таким образом, своеобразие экзистенциального толкования искусства и человека кратко можно определить как пессимизм интеллекта и оптимизм веры.

На первую половину XIX в. приходится развитие интуитивистской эстетики, отличавшейся особым вниманием к разработке нерациональных предпосылок художественного творчества. Ярким представителем этого направления является Анри Бергсон (1859–1941), провозгласивший преимущество иррациональной интуиции над интеллектом и трактовавшим ее как главный способ проникновения в тайны мира, как высшую форму познания. По мнению А. Бергсона, бесконечная рефлексия выступает разрушительной силой, губительной для человека. Единственное, что может ее остановить, это мифотворческая способность, отождествляемая философом с художественным творчеством. Именно искусство способно помочь процессу самоидентификации человека, так как, с одной стороны, дает возможность развития мифотворческого сознания, а с другой – сам процесс мифотворчества помогает человеку в формировании иллюзии овладения бытия.

Последователем бергсоновских идей стал итальянский философ Бенедетто Кроче (1866 – 1952). Он также подчеркивал творческий, формообразующий характер интуиции, которая, по его мнению, обладает способностью схватывать уникальное, неповторимое. Искусство, базирующееся на интуиции, способно более глубоко проникать в сущность вещей, чем основанная на интеллекте наука, познающая действительность в понятиях.

Зародившийся в начале XX в. структурализм связывал несовершенство предшествующих эстетических теорий с недостатком их внутренней ясности и рациональности. Наибольшее распространение структурализм получил во Франции и связан с именами К. Леви-Стросса, Р. Барта, М. Фуко и др.

Главное поле исследования структуралистов – текст (в широком смысле слова). В качестве текста может рассматриваться как художественное произведение, так и все, что является продуктом культуры, деятельности человека. Основные понятия структурализма: структура, знак, значение, элемент, функция, язык. С точки зрения методологии структурализма, в первую очередь подлежат обсуждению вопросы о функционировании искусства и человека в контексте культуры. С помощью выявления разных уровней и граней текста в структурализме отслеживаются процессы художественного осмысления. Поэтому центральным понятием данного учения является инвариант – некая устойчивая связь элементов, выступающая глубинной основой произведений. Важным достижением структурализма является то, что благодаря выявлению в художественном тексте отдельных элементов стало возможным построение символического словаря культуры.

Введение в философию понятия «феномен» (от греческого «являющееся») определило создание в начале XX в. науки феноменологии. Объектом философско-эстетического исследования здесь выступают явления, данные нам в опыте, то есть «феномены» как результат «самообнаруживающегося» бытия. Родоначальник феноменологической философии – немецкий философ Эдмунд Гуссерль (1859 -1938) выступал против любого эмпиризма, а в качестве основного предмета философского анализа определил «жизненный мир» человека как основу «объективного подсознания», где «трансцендентальное» сознание субъекта является определяющим фактором бытия. Выявление чистых сущностей, свободных от эмпирического содержания, осуществляется с помощью многоступенчатого метода – феноменологической редукции, основанной на сведении сложного к простому, высшего к низшему. В ходе этой редукции остается последнее неразложенное единство сознания – интенциональность. Именно она является краеугольным понятием в феноменологической эстетике, где ведущая роль ее в теоретических разработках принадлежит польскому ученому Роману Ингардену (1893–1970). Он трактовал интенциональность

и как психологическую, и как гносеологическую категорию. Реализация этой способности позволяла, прежде всего, анализировать природу «чистого бытия» художественных предметов и определять их эстетическую ценность.

Многообразие теоретико-методологических разработок XIX–XX вв. способствовало обогащению понятийно-категориального аппарата эстетики и формированию новых направлений в искусстве, отражающих эстетический поиск в творческой деятельности людей.

Контрольные вопросы

1. Мифология античности.
2. Эстетика пифагорейцев.
3. Сократ о красоте и пользе.
4. Платон: учение об эйдосе.
5. Аристотель: понятие катарсиса.
6. Основные категории византийской эстетики.
7. Эстетика барокко.
8. Эстетика классицизма.
9. Эстетика романтизма.
10. Эстетика церемоний и ритуалов.
11. Эстетика садов.
12. Эстетика рекламы.

3. ИСКУССТВО

Искусство – это сфера духовно-практической деятельности людей, которая направлена на художественное постижение и освоение мира. Оно призвано удовлетворять универсальную потребность человека, воссоздавать окружающую действительность в развитых формах человеческой чувственности.

Выделяются различные значения понятия «искусство», тесно связанные между собой. В самом широком смысле категория «искусство» отождествляется с мастерством. Другими словами, речь идет об искусно исполненной профессиональной деятельности, будь то работа врача, актера, ученого или рабочего.

В процессе дальнейшего разделения и усовершенствования труда под искусством стали понимать творческую деятельность, направленную на преобразование окружающего мира и человека «по законам красоты». Здесь также решающее значение имеет мастерство, но направленное на реализацию внутренних закономерностей структуры создаваемых произведений.

Особым видом социальной практики является собственно художественное творчество, в процессе функционирования которого создаются произведения искусства, имеющие общественно значимый смысл и отличающиеся оригинальностью и новизной. Это третий и самый «узкий» смысл в понимании искусства.

Специфика искусства, позволяющая отличать его от всех других форм человеческой деятельности, заключается в том, что искусство осваивает и выражает действительность в художественно-образной форме. Она является результатом конкретной художественно-творческой деятельности и одновременно – реализацией исторического культурного опыта человечества. Художественный образ выступает не просто как внешнее сходство с действительностью, а проявляется в виде творческого отношения к этой действительности, как способ домыслить, дополнить реальную жизнь.

Художественный образ – это суть искусства, это чувственное воссоздание жизни, сделанное с субъективных, авторских позиций. Художественный образ концентрирует в самом себе духовную энергию создавшей его культуры и человека, проявляя себя в сюжете, композиции, цвете, звуке, в том или ином зрительном толковании. Иными словами, художественный образ может быть воплощен в глине, краске, камне, звуках, фотографии, слове и в то же время реализовать себя как музыкальное произведение, картина, роман, а также фильм и спектакль в целом.

Как всякая развивающаяся система, искусство отличается гибкостью и подвижностью, что позволяет ему реализовывать себя в различных видах, жанрах, направлениях, стилях. Создание и функционирование произведе-

ний искусства происходит в рамках художественной культуры, которая объединяет в исторически изменяющееся целое художественное творчество, искусствознание, художественную критику и эстетику.

Виды искусства – это исторически сложившиеся, устойчивые формы творческой деятельности, художественно реализующие жизненное содержание и различающиеся по способам его материального воплощения:

– изобразительное искусство раскрывает многообразие мира с помощью красок, мрамора, глины и т. д. (т. е. с помощью пластических и колористических материалов);

– литература включает в себя все оттенки творчества, реализуемые в слове;

– музыка имеет дело не только со звучанием человеческого голоса, но и с разнообразными тембрами, созданными природными и техническими приспособлениями (речь идет о музыкальных инструментах);

– архитектура и прикладное искусство – через существующие в пространстве материальные конструкции и вещи, удовлетворяющие практические и духовные нужды людей, – сложно и многообразно выражают свою видовую определенность.

Каждый из видов искусства имеет свои особые роды и жанры, есть внутренние разновидности. Видовые свойства искусства проявляются в конкретную историческую эпоху и в различных художественных культурах по-разному, ибо само деление искусства на виды связано, прежде всего с особенностями человеческого восприятия мира. Язык красок, форм, звуков возник в силу того, что краски, звуки, формы получили выразительный смысл и определенное значение в жизни людей.

В ходе функционирования мировой художественной культуры система видов искусства постоянно изменялась, проявляя при этом различные, порой взаимоисключающие тенденции:

– из древнего синкретического искусства произошла дифференциация всех его видов,

– в процессе исторического развития образовались синтетические виды искусства (театр, архитектура),

– влияние научно-технического прогресса стимулировало появление новых видов искусства (кинематограф, телевидение, видео).

В современном развитии взаимодействия видов искусства четко обозначились тенденции:

– сохранения суверенности каждого отдельного его вида искусства;

– тяготения к синтезу искусств.

Обе тенденции на сегодняшний день актуальны и плодотворны, ибо существующее между ними противоречие ведет не к поглощению одних видов искусства другими, а к взаимовлиянию и взаимообогащению, но в то

же время еще раз подчеркивая их право на самостоятельное функционирование в системе художественной культуры.

Взаимоотношение различных видов искусства – явление весьма полезное, прежде всего для самого развития искусства. Не оно имеет свои пределы, его грани исторически подвижны и изменчивы. Существование различных видов искусства вызвано тем, что ни одно из них своими собственными средствами не может дать всеобъемлющую художественную картину мира. Таковую картину может создать только вся художественная культура человечества в целом, состоящая из отдельных видов искусства.

Искусство – явление социальное. Оно участвует в социальном преобразовании общества, оказывая эстетическое воздействие на личность. Сам процесс творчества в искусстве аккумулирует в себе впечатления, события и факты, взятые из действительности. Автор перерабатывает весь этот жизненный материал, воспроизводя новую реальность – художественный мир.

Искусство полифункционально. Оно познает, воспитывает, предсказывает будущее, оказывает смысловое, почти гипнотическое воздействие на людей, а также имеет и другие функции. В этом и заключается общественная значимость искусства.

Многогранна и практика искусства. Но главной его целью является социализация личности и утверждение ее самооценности. Искусство вовлекает человека в круг социальной жизни, влияя на самые личные стороны человеческого существа.

Искусство существует и развивается как система взаимосвязанных между собой видов, многообразие которых обусловлено многогранностью самого (реального мира, отображаемого в процессе художественного творчества).

Виды искусства – это исторически сложившиеся, формы творческой деятельности, обладающие способностью художественной реализации жизненного содержания и различающиеся по способам ее материального воплощения (слово в литературе, звук в музыке, пластические и колористические материалы в изобразительном искусстве и т. д.).

В современной искусствоведческой литературе сложились определенная схема и система классификации искусств, хотя единой до сих пор нет и все они относительны. Наиболее распространенной схемой является его деление на три группы.

В первую – входят пространственные или пластические виды искусств. Для этой группы искусств существенным является пространственное построение в раскрытии художественного образа – изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство, архитектура, фотография.

Ко второй группе относятся временные или динамические виды искусств. В них ключевое значение приобретает развертывающаяся во времени композиция – музыка, литература.

Третью группу представляют пространственно-временные виды, которые называются также синтетическими или зрелищными искусствами – хореография, литература, театральное искусство, киноискусство.

Существование различных видов искусств вызвано тем, что ни одно из них своими собственными средствами не может дать художественную всеобъемлющую картину мира. Такую картину может создать только вся художественная культура человечества в целом, состоящая из отдельных видов искусства.

Архитектура (греч. «architecton» – «мастер, строитель») – монументальный вид искусства, целью которого является создание сооружений и зданий, необходимых для жизни и деятельности человечества, отвечая утилитарным и духовным потребностям людей.

Формы архитектурных сооружений зависят от географических и климатических условий, от характера ландшафта, интенсивности солнечного света, сейсмической безопасности и т. д. Архитектура теснее, чем другие искусства, связана с развитием производительных сил, с развитием техники. Архитектура способна объединяться с монументальной живописью, скульптурой, декоративным и другими видами искусства. Основа архитектурной композиции объемно-пространственная структура, органическая взаимосвязь элементов здания или ансамбля зданий. Масштаб сооружения во многом определяет характер художественного образа, его монументальность или интимность.

Архитектура не воспроизводит действительность непосредственно, она носит не изобразительный, а выразительный характер.

Изобразительное искусство-группа видов художественного творчества, воспроизводящих визуально воспринятую действительность. Произведения искусства имеют предметную форму, не изменяющуюся во времени и пространстве. К изобразительному искусству относятся: живопись, графика, скульптура.

Графика (в переводе с греческого – «пишу, рисую») – это, прежде всего рисунок и художественные печатные произведения (гравюра, литография). Она основана на возможностях создания выразительной художественной формы путем использования разных по окраске линий, штрихов и пятен, наносимых на поверхность листа.

Графика предшествовала живописи. Вначале человек научился запечатлевать очертания и пластические формы предметов, потом различать и воспроизводить их цвета и оттенки. Овладение цветом было историческим процессом: не все цвета были освоены сразу.

Специфика графики – линейные соотношения. Она, воспроизводя формы предметов, передает их освещенность, соотношение света и тени и т. д. Живопись запечатлеывает реальные соотношения красок мира, в цвете и через цвет она выражает существо предметов, их эстетическую ценность,

выверяет их общественное назначение, их соответствие или противоречие окружающему.

В процессе исторического развития в рисунок и в печатную графику стал проникать цвет, и теперь уже к графике относят и рисунок цветными мелками – пастель, и цветную гравюру, и живопись водяными красками – акварель и гуашь. В различной литературе по искусствознанию существуют различные точки зрения по поводу графики. В одних источниках: графика – это вид живописи, а в других – это отдельный подвид изобразительного искусства.

Живопись – плоскостное изобразительное искусство, специфика которого заключается в представлении при помощи красок, нанесенных на поверхность изображение реального мира, преобразованных творческим воображением художника.

Живопись подразделяется на:

– монументальную – фреска (от итал. *fresco*) – живопись по сырой штукатурке красками разведенными на воде и мозаика (от французского *mosaïque*) изображение из цветных камней, смальты (смальта – цветное прозрачное стекло.), керамических плиток.

– станковую (от слова «станок») – полотно которое создается на мольберте.

Живопись представлена разнообразными жанрами (Жанр(французское *genre*, от лат. *genus*, родительный падеж *generis* – род, вид) – художественное, исторически сложившееся внутреннее подразделение во всех видах искусства.):

– портрет – основная задача передать представление о внешнем облике человека, раскрыть внутренний мир человека, подчеркнуть его индивидуальность, психолого-эмоциональный образ,

– пейзаж – воспроизводит окружающий мир во всем многообразии его форм. Изображение морского пейзажа определяется термином *маринизм*,

– натюрморт – изображение предметов быта, орудий труда, цветов, фруктов. Помогает понять мировоззрение и уклад определенной эпохи,

– исторический жанр – рассказывает об исторически важных моментах жизни общества.

– бытовой жанр – отражает повседневную жизнь людей, нрав, обычаи, традиции того или иного этноса.

– иконопись (в переводе с греческого «молитвенный образ») – основная цель направить человека на путь преображения.

– анимализм – изображение животного, как главного героя художественного произведения.

В XX в. характер живописи меняется под влиянием средств технического прогресса (появление фото и видео аппаратуры), что приводит к появлению новых форм искусства – мультимедийное искусство.

Скульптура – пространственно изобразительное искусство, осваивающее мир в пластических образах.

Основными материалами, применяемыми в скульптуре, являются камень, бронза, мрамор, дерево. На современном этапе развития общества, техногенного прогресса расширилось количество материалов, используемых для создания скульптуры: сталь, пластик, бетон и другие.

Существует две основные разновидности скульптуры: объемная трехмерная (круговая) и рельеф:

- горельеф – высокий рельеф,
- барельеф – низкий рельеф,
- контррельеф – врезной рельеф.

По определению скульптура бывает монументальная, декоративная, станковая.

Монументальная – используется для украшения улиц и площадей города, обозначения исторически важных мест, событий и т.п. К монументальной скульптуре относятся:

- памятники,
- монументы,
- мемориалы.

Станковая – рассчитана на осмотр с близко расстояния и предназначена для украшения внутренних помещений.

Декоративная – используется для украшения быта (предметы мелкой пластики).

Декоративно-прикладное искусство – вид творческой деятельности по созданию предметов быта, предназначенных для удовлетворения утилитарных и художественно-эстетических потребностей людей.

К декоративно-прикладному искусству относятся изделия, выполняемые из разнообразных материалов и с помощью различных технологий. Материалом для предмета ДПИ может служить металл, дерево, глина, камень, кость. Весьма разнообразны технические и художественные приемы изготовления изделий: резьба, вышивка, роспись, чеканка и др. Основная характерная особенность предмета ДПИ – декоративность, заключающаяся в образности и стремлении украсить, сделать лучше, красивее.

Декоративно-прикладное искусство имеет национальный характер. Так как происходит из обычаев, привычек, верований определенного этноса, приближено к укладу его быта.

Важной составляющей декоративно – прикладного искусства являются народно-художественные промыслы – форма организации художественного труда, основанного на коллективном творчестве, развивающем культурную местную традицию и ориентированном на продажу промысловых изделий.

Ключевая творческая идея традиционных промыслов – утверждение единства природного и человеческого мира.

Основными народными промыслами России являются:

- резьба по дереву – Богородская, Абрамцево-кудринская;
- роспись по дереву – Хохломская, Городецкая, Полхов-Майданская, Мезенская;
- декорирование изделий из бересты – тиснение по бересте, роспись;
- художественная обработка камня – обработка камня твердой и мягкой породы;
- резьба по кости – Холмогорская, Тобольская, Хотьковская;
- миниатюрная живопись на папье-маше – Федоскинская миниатюра, Палехская миниатюра, Мстерская миниатюра, Холуйская миниатюра;
- художественная обработка металла -Великоустюжское черное серебро, Ростовская финифть, Жостовская роспись по металлу;
- народная керамика – Гжельская керамика, Скопинская керамика, Дымковская игрушка, Каргопольская игрушка;
- кружевоплетение – Вологодское кружево, Михайловское кружево;
- роспись по ткани – Павловские платки и шали;
- вышивка – Владимирская, Цветная перевить, Золотошвейная вышивка.

Литература – вид искусства, в котором материальным носителем образности является слово.

В сферу литературы входят природные и общественные явления, различные социальные катаклизмы, духовная жизнь личности, ее чувства. В разных своих жанрах литература охватывает этот материал или через драматическое воспроизведение действия, или через эпическое повествование о событиях, или через лирическое самораскрытие внутреннего мира человека.

Литература подразделяется на:

- художественную;
- учебную;
- историческую;
- научную;
- справочную.

Основными жанрами литературы являются:

- *лирика* – один из трех основных родов художественной литературы, отражает жизнь путем изображения разнообразных человеческих переживаний, особенность лирики стихотворная форма;
- *драма* – один из трех основных родов художественной литературы, сюжетное произведение написанное в разговорной форме и без авторской речи;

– *эпос* – повествовательная литература, один из трех основных родов художественной литературы, включает в себя:

- *эпопея* – крупное произведение эпического жанра.
- *новелла* – повествовательный прозаический (гораздо реже – стихотворный) жанр литературы, представляющий малую повествовательную форму.
- *повесть* (рассказ) – литературный жанр, который отличается менее значительным объемом, меньшим количеством фигур, жизненным содержанием и широтой
- *рассказ* – эпическое произведение небольших размеров, которое отличается от новеллы большей распространенностью и произвольностью композиции.
- *роман* – большое повествовательное произведение в прозе, иногда в стихах.
- *баллада* – лирико-эпическое стихотворное сюжетное произведение, написанное строфами.
- *поэма* – сюжетное литературное произведение лирико-эпического характера в стихах.

Специфика литературы есть явление историческое, все элементы и составные части литературного произведения и литературного процесса, все особенности литературы находятся в постоянном изменении. Литература – живая, подвижная идейно-художественная система, чутко реагирующая на изменения жизни. Предшественником литературы является устное народное творчество.

Музыка – (от греч. *musike* – букв. – искусство муз), вид искусства, в котором средством воплощения художественных образов служат определенным образом организованные музыкальные звуки. Основные элементы и выразительные средства музыки – лад, ритм, метр, темп, громкостная динамика, тембр, мелодия, гармония, полифония, инструментовка. Музыка фиксируется в нотной записи и реализуется в процессе исполнения.

Принято деление музыки на светскую и духовную. Основная область духовной музыки – культовая. С европейской культовой музыкой (обычно называемой церковной) связано развитие европейской музыкальной теории нотного письма, музыкальной педагогики. По исполнительским средствам музыка подразделяется на вокальную (пение), инструментальную и вокально-инструментальную. Музыка нередко соединяется с хореографией, театральным искусством, кино. Различают музыку одноголосную (монодия) и многоголосную (гомофония, полифония). Музыка подразделяется:

- на роды и виды – театральная (опера, и т. п.), симфоническая, камерная и др.;
- на жанры – песня, хорал, танец, марш, симфония, сюита, соната и др.

Музыкальным произведениям свойственны определенные, относительно устойчивые типичные структуры. Музыка использует, в качестве средства воплощения действительности и человеческих чувств, звуковые образы.

Музыка в звуковых образах обобщенно выражает существенные процессы жизни. Эмоциональное переживание и окрашенная чувством идея, выражаемые через звуки особого рода, в основе которых лежат интонации человеческой речи, -такова природа музыкального образа.

Хореография (гр. choreia – пляска+ grapho – пишу) – вид искусства, материалом которого являются движения и позы человеческого тела, поэтически осмысленные, организованные во времени и пространстве, составляющие художественную систему.

Танец взаимодействует с музыкой, вместе с ней образуя музыкально-хореографический образ. В этом союзе каждый компонент зависит от другого: музыка диктует танцу собственные закономерности и одновременно испытывает воздействие со стороны танца. В ряде случаев танец может исполняться без музыки – в сопровождении хлопков, выстукивание каблуками и т. п.

Истоками танца стали: имитация трудовых процессов; ритуальные торжества и обряды, пластическая сторона которых имела определенную регламентацию и семантику; пляска стихийно выражающая в движениях в движениях кульминацию эмоционального состояния человека.

Танец всегда, во все времена, был связан с жизнью и бытом людей. Поэтому каждый танец отвечает характеру, духу того народа, у которого он зародился.

Театр – вид искусства, художественно осваивающий мир через драматическое действие, осуществляемое творческим коллективом.

Основа театра – драматургия. Синтетичность театрального искусства определяет его коллективный характер: в спектакле объединяются творческие усилия драматурга, режиссера, художника, композитора, хореографа, актера.

Театральные постановки подразделяются по жанрам:

- *драма;*
- *трагедия;*
- *комедия;*
- *мюзикл и т.д.*

Театральное искусство уходит своими корнями в глубокую древность. Его важнейшие элементы существовали уже в первобытных обрядах, в тотемических плясках, в копировании повадок животных и т. д.

Фотография (гр. phos (photos) свет+ grapho пишу) – искусство, воспроизводящее на плоскости, посредством линий и теней, самым совершенным

образом и без возможностей ошибки, контур и форму передаваемого ею предмета.

Специфическая особенность фотоискусства органическое взаимодействие в нем творческого и технологического процессов. Фотоискусство сложилось на рубеже XIX-XX веков в результате взаимодействия художественной мысли и прогресса фотографической науки и техники. Его возникновение было исторически подготовлено развитием живописи, ориентировавшейся на зеркальное точное изображение видимого мира и использовавшей для достижения этой цели открытия геометрической оптики (перспектива) и оптические приборы (камера – обскура).

Специфика фотоискусства состоит в том, что оно дает изобразительный образ документального значения.

Фотография дает образ художественно выразительный и с достоверностью запечатляющий в застывшем изображении существенный момент действительности.

Жизненные факты в фотографии почти без дополнительной обработки переносятся из сферы действительности в сферу художественную.

Кино – искусство воспроизведения на экране запечатленных на пленку движущихся изображений, создающих впечатление живой действительности. Кино изобретение XX в. Его появление определено достижениями науки и техники в области оптики, электротехники и фототехники, химии, и т. д.

Кино передает динамику эпохи; работая временем как средством выразительности, кино способно передать смену различных событий в их внутренней логике.

Кино это синтетическое искусство в него включены органические элементы такие как, литература (сценарий, песни), живопись (мультифильм, декорации в художественном фильме), театральное искусство (игра актеров), музыка, которая служит средством дополнения зрительного образа.

Кино можно условно подразделить на научно-документальное и художественное.

Определены также жанры кино:

- драма,
- трагедия,
- фантастика,
- комедия,
- историческое и т.д.

Искусство – важный аспект культуры. Это особый вид творческой деятельности, который создает образные и символические структуры. Искусство обладает художественными, познавательными и коммуникативными функциями. Являясь важной частью духовной культуры, искусство с первых страниц истории человечества явилось исключительным средством

осознания мира и духовного развития личности. Каждая историческая эпоха характеризуется своим пониманием искусства и его места в культуре. Современные культурологические исследования пытаются истолковать искусство в системе других феноменов культуры. Так возникают характерные оппозиции национальной и глобальной культур, высокой и низкой, массовой и элитарной. В современной культуре наметилась тенденция снижения эстетических стандартов.

Контрольные вопросы

1. Возникновение и назначение архитектуры.
2. Разнообразие архитектурных видов и форм.
3. Единство утилитарного и эстетического.
4. Художественное произведение и его свойства.
5. Художественное произведение и публика. Художественная критика.
6. Виды искусства, их специфика.
7. Искусство в эпоху компьютерной революции.
8. Место современного искусства в становлении духовной культуры.

4. КЛАССИЧЕСКАЯ АНТИЧНАЯ ЭСТЕТИКА. ОСВОЕНИЕ ЕЕ ОПЫТА ВИТРУВИЕМ

Для того чтобы воссоздать содержание художественного сознания Древней Греции и формы его функционирования, недостаточно знакомства лишь со взглядами на искусство, выраженными философами того времени. Необходимо понять реальную социокультурную почву, на которой выросли эти мыслители, художественную среду, в которой шлифовались их воззрения. В этом случае мы увидим, что далеко не все тенденции искусства античности нашли выражение в художественных теориях своего времени.

Прежде чем обсуждать, как изучались эстетические свойства искусства в эпоху классической античности, важно хотя бы кратко попытаться реконструировать ведущие тенденции художественного сознания, т.е. спектр художественных вкусов, художественных потребностей и идеалов, которые вырабатывали античный театр, музыка, архитектура, скульптура. Сами произведения искусства помимо и наравне с эстетическими теориями были способны формировать художественные установки и ожидания граждан античного полиса.

Под классической античностью принято понимать период с конца VI по IV в. до н.э., время от процветания до крушения греческого аристократического полиса. Что нам известно о художественной жизни античности? Мы знаем имена таких выдающихся драматургов, как Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан, чьи произведения ознаменовали взлет и интенсивное развитие древнегреческой трагедии и комедии. Бурно развивалось изобразительное искусство: хотя живопись и не сохранилась, но из источников известно о прославленных художниках Полигноте, Аполлодоре, Зевксисе. У греков были специальные здания для хранения картин (пинакотекки), время от времени устраивались выставки и обсуждения, привлекавшие множество знатоков живописи и ваяния. Однако в подавляющей массе произведения искусства вели немусейный образ жизни. Плутарх утверждал, что в Афинах было больше статуй, чем живых людей. Расцвеченные скульптуры украшали площади, храмы – мир искусства был живым миром.

Об античной музыке, занимавшей значительное место в жизни грека, сохранилось мало сведений. Известно, что в музыкальном творчестве использовались специфические лады – дорийский, лидийский, фригийский. Каждый из них был ориентирован на сочинение произведений разных жанров, разного социального назначения.

Почему античная художественная культура, в том числе эстетика, получила название классической? В чем состояла эта классичность, столь показательная для мироощущения греков? Размышляя на эту тему, Гегель позже пришел к выводу, что такое общественное состояние, при котором

цели и ценности коллектива находятся в равновесии с целями и ценностями личности, трактуется в истории культуры как классическое.

В самом деле, в классический период Древней Греции расцветает античный полис, где отсутствует расщепление между индивидуальными ориентациями человека и общественным целым. Гражданин античного полиса чувствовал себя в безопасности – полис защищал человека, обеспечивал его права, справедливость общественных отношений, равновесие государственных и индивидуальных интересов. Отсюда и те формы творчества, которые отличает взаимопроникновение объективного и субъективного, лирического и эпического.

Показательно, что когда мы употребляем слово «классическое» для характеристики художественного творчества, скажем, в XV в. в Италии или в XVIII в. во Франции, мы также имеем в виду гармоническое единство именно подобного рода, выступающее как образец, норма и идеал. Неслучайно, когда в XVIII в. И. Винкельман создал первую историю искусств, художественная культура античности трактовалась им как норма и образец, как исходное основание, задающее критерии оценки всем последующим эпохам с их изгибами, парадоксами, переломами, противоречиями художественного сознания.

Почему античное искусство оказалось столь притягательным в качестве всеобщего критерия последующего художественного развития? Потому что античное художественное сознание выступало как синкретичное, т.е. целостное по своей природе. Фактически все эстетические категории, с помощью которых пытались обозначить основные свойства искусства и суждения вкуса в повседневной жизни, берут начало в античности: Эстетические категории – это наиболее общие признаки, с помощью которых описываются процессы художественного творчества, строение и своеобразие произведений искусства, природа и механизмы художественного восприятия.

Для характеристики эстетически совершенного явления античность придумала собственную категорию «калокагатия», что означает единство прекрасного и нравственного. Эстетически прекрасное, таким образом, понималось одновременно и как этически-нравственное в своей основе, как средоточие всех совершенных качеств, включая истинное, справедливое и иные превосходные ипостаси. Такое понимание, несомненно, обнаруживает целостность, присущую восприятию античного человека, для которого чувственный, телесный компонент прекрасных объектов органично совмещался с высоким духовным, символическим содержанием. Прекрасное как объективное свойство, заданное самой природой, и прекрасное как субъективное чувство удовольствия сосуществуют и мыслятся нераздельно. Более того, в классической античности нет разделения художественного сознания на массовое и элитарное: художник, поэт, драматург

не прилагали особых усилий для того, чтобы сделать понятной для сограждан лексику своего искусства – уже изначально они говорили на языке понятных всем выразительных средств. Эстетический баланс повседневной жизни предопределял общезначимость художественных высказываний и смыслов.

Очевидно своеобразие такого типа сознания: оно не задается вопросами о том, в чем специфика собственно эстетического удовольствия (в отличие, скажем, от удовлетворения этических чувств и т.д.); представления об эстетическом в его «очищенном» виде не существует. Понятие эстетического может использоваться для оценки благородных поступков, высоких типов человеческих отношений как в художественном творчестве, так и в повседневной практике.

Синкретическое сознание, таким образом, снимало вопрос о собственно эстетической самооценности творчества. Последнее приобретало смысл в связи с обслуживанием множества иных важных потребностей. Каких же? Таких, как воспитание граждан с твердым правовым сознанием, граждан-воинов и т.д. Особое место в античности поэтому приобретают теории социального воздействия искусства, в частности идеи художественного воспитания. В Древней Греции государство обеспечивало гражданам возможность посещать театральные представления, где шли драмы из жизни античных героев, героев их родины. Подвиги минувших лет должны были ориентировать юношество. Можно предположить, что и Сократ, и Платон, и Аристотель прошли эту школу: все они хорошо знали современную им поэзию, драматургию, сами упражнялись в художественном творчестве, пели хором. Понятно, что наблюдения о воздействии художественного творчества могли затем переключиваться в античные теории искусства. Сократ, к примеру, настойчиво связывает представление о прекрасном с понятием целесообразного, т.е. пригодного для достижения определенной цели.

Обратимся к Платону (427–347 до н.э.). Какую роль он отводит художественной деятельности, каков, по его мнению, статус художественного творчества? Платон исходит из того, что наиболее подлинным является мир идей, мир предельных сущностей человеческого бытия. Широко известна его образная модель, уподобляющая божественное начало магниту, через ряд последующих звеньев-колец направляющему любые действия человека. Поэты и художники подражают тем, кто уже так или иначе воспринял и смог реализовать в своих формах эти предельные идеи бытия. Художественная деятельность, таким образом, есть только тень, которая воспроизводит средствами искусства все то, что уже воплотилось в конкретных формах реальности. Но ведь и сам видимый мир существует как тень скрытых сущностей. Следовательно, творения художника – это тень теней. Попытка Платона подобным способом связать природу художественных форм с миром предельных сущностей человеческого бытия

впоследствии стала трактоваться как теория, рядоположенная юнговскому учению об архетипах.

Нельзя не заметить определенных трудностей, которые испытывает Платон, конструируя свою теорию искусства. Как известно, сам он был человеком с удивительным художественным чутьем, хорошо образованным и тонким знатоком искусства. Вместе с тем, выступая как государственный муж, Платон вполне отдает себе отчет в самых полярных возможностях воздействия искусства и всячески старается «приручить» искусство, направить его энергию в нужное русло. Размышляя о том, какие формы художественного творчества допустимы в идеальном государстве, а какие допускать не следует, Платон разделяет музу сладостную и музу упорядочивающую, стремится фильтровать произведения искусства по принципу их воспитательного значения.

В диалоге Платона «Ион» дано толкование процесса художественного творчества. В момент творческого акта поэт находится в состоянии исступления, им движет не выучка, не мастерство, а божественная сила. Поэт «может говорить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и испуганным и не будет в нем более рассудка... Ведь не от умения они это говорят, а благодаря божественной силе». А раз так, то личность творца сама по себе предстает как незначительная, хотя художник и наделен особым даром озарения. Отсюда двойственное отношение Платона к поэтам: с одной стороны, это люди, которые могут спонтанно входить в контакт с высшими мирами, у них имеются для этого по-особому настроенные органы чувств, а с другой – невозможно предугадать и тем более контролировать русло, в которое окажется обращенным это экстатическое состояние. Поскольку в качестве инструментов художественного творчества фигурируют муза сладостная и даже муза развращающая, постольку возможность творческого исступления сама по себе не есть явление положительное.

Отсюда и вполне определенное место, которое отводит Платон искусству как эксплуатирующему чувственное восприятие в иерархии видов человеческой деятельности. Данные проблемы обсуждаются в диалоге «Пир». Почему, как свидетельствует содержание этого диалога, Платону понадобилось вести поиск идеи прекрасного через толкование любовных отношений? Согласно Платону, любовные отношения не просто лежат в основе сильной тяги к чувственной красоте, они есть нечто большее. Всякая вещь стремится к своему пределу, а в человеке таким стремлением он считает силу Эроса – любви. Это можно понимать так, что любовное стремление выступает у Платона в качестве вечного, напряженного и бесконечного стремления человека. Любовное стремление – это некое всемирное тяготение; в силу этого любовное переживание лежит и в основе эстетического чувства удовольствия. Все побуждения и поступки людей

-результат трансформации импульсов сильной любовной тяги, которая живет внутри каждого.

Исследователи фрейдистской ориентации нередко пытаются зачислить Платона в число предшественников австрийского ученого. Тем не менее Платон не ведет речь о либидозных мотивах творчества и восприятия во фрейдовском смысле. Он трактует любовное переживание широко – как идущее из Космоса, понимает под ним напряженное бесконечное стремление, заданное силой высших идей. Природа красоты в той же мере является результатом любовного стремления и потому может выступать ее источником.

В диалоге «Пир» не следует прямолинейно и упрощенно видеть апологетику мужской дружбы, понимаемой в специфическом ключе. Наряду с влиянием традиций однополый любви в аристократическом греческом полисе, здесь важно ощутить глубокую символику, присущую античному сознанию в целом. Мужское начало понималось как то, что порождает в другом, женское начало – как то, что порождает в себе. Следовательно, на уровне античных представлений *земля* выступала в качестве женского начала, т.е. того, что порождает в себе, а *солнце*, воздух, небо – в качестве мужского начала, т.е. того, что, согревая, орошая, порождает в другом. Из такой логики следовало, что мужское начало по своей природе более духовно, и в этом причина разработки именно того сюжета, какой мы обнаруживаем в «Пире». Тип любовных отношений, не связанный никакими соображениями пользы, союз, основанный на духовном и бескорыстном чувстве, и получил впоследствии название «платоническая любовь».

Если обобщить логику повествования в «Пире», то обнаруживаются неравноценные уровни восприятия прекрасного. Чувственная тяга, волнуемое побуждение – вот начальный импульс эстетического любования, который вызывает вид физического совершенства. Данная, первая, ступень эстетического восприятия не является самодостаточной, так как прекрасные тела преходящи в своей привлекательности, время безжалостно к ним, а потому и саму идею красоты нельзя обнаружить на чувственном уровне. Следующий шаг – уровень духовной красоты человека; здесь фактически речь идет об этически-эстетическом. Анализируя эту ступень, Платон приходит к выводу, что и прекрасные души непостоянны, они бывают неустойчивы, капризны, а потому идею прекрасного нельзя постигнуть, оставаясь на втором уровне. Третья ступень – науки и искусства, которые воплощают знания, охватывающие опыт всего человечества, здесь уж как будто нельзя ошибиться. Однако и здесь требуется избирательность: часто науки и некоторые искусства обнаруживают ущербность, поскольку человеческий опыт слишком разнообразен. И наконец, четвертый уровень – это высшая сфера мудрости, благо. Таким образом, Платон вновь приходит к пределу, где в единой точке всеобщего блага соединяются линии всех

мыслимых совершенств реального мира. Платон разворачивает перед нами иерархию красоты и тем самым показывает, какое место занимает собственно художественная красота.

Каков понятийный аппарат Платона, рассуждающего о художественном совершенстве? Его понятийный аппарат отмечен вниманием к такой категории, как *мера*. Платон пишет, что когда предел входит в тождество с беспредельным, то он становится мерой, понимаемой как единство предела и беспредельного. Несмотря на неоднократные утверждения Платона о том, что искусство должно ориентироваться на социально значимые потребности, у него звучит и другая идея: меру диктует внутренняя природа самого произведения. Мера, по Платону, всегда конечна, она делает мир органичным, целым и обозримым. Мера выступает у Платона одним из «атомов» его эстетической теории, одной из базовых категорий. Ее толкование обнаруживает общие представления античности о времени, которые имели циклический характер.

Другая категория, активно используемая Платоном, – гармония. Она близка понятию меры, пропорции, симметрии. Согласно Платону, гармония не есть нечто такое, что непосредственно соединяется в силу похожести. Вслед за Гераклитом он повторяет, что гармония создалась из первоначально расходящегося. Это особенно явно проявляется в музыкальном искусстве, где расходящиеся высокие и низкие тона, демонстрирующие взаимозависимость, образуют гармонию. Речь, таким образом, идет о гармонии как о контрасте, соединении противоположностей, что позже нашло воплощение в аристотелевской трактовке красоты как единства в многообразии.

Интересно проследить, как эволюционировало понятие гармонии в античном художественном сознании. Если первоначально гармония воспринималась главным образом космологически, т.е. как экстраполяция всех объективных свойств Космоса (отсюда и тяга пифагорейцев к расчету математических отношений музыкальных интервалов), то впоследствии гармонию стали искать в земном, повседневном мире людей, где она зачастую несет на себе отпечаток индивидуального отношения.

В связи с этим трудно переоценить категорию катарсиса, которая разрабатывалась в античности применительно к обозначению сущности любого эстетического переживания. Когда в результате художественного восприятия мы получаем чувство удовлетворения, мы переживаем состояние катарсиса. У Гесиода встречается высказывание: «Голос певца утоляет печаль растерзанного сердца». У многих мыслителей античности встречается сопоставление понятий «очищение» и «катарсис». Причем последнее понятие используют и применительно к гимнастике, к науке (познавая вещи, имеющие регулятивное значение в нашей жизни, мы очищаемся от наносного) и т.п. В целом в античности понятие катарсиса употребляется в

калокагатийном смысле – и в эстетическом, и в психологическом, и в религиозном.

Таким образом, понятие катарсиса начало обсуждаться задолго до Аристотеля (384-322 до н.э.) и прилагалось к восприятию разных видов искусств. Сам же Аристотель разрабатывал теорию катарсиса как одного из важнейших компонентов искусства трагедии. Катарсис, по мысли Аристотеля, – это очищение от аффектов через страх и сострадание трагическому действию.

Категория катарсиса отмечена неослабным вниманием эстетической науки, в том числе новейшей. Когда исследователи размышляют об аристотелевском понятии, то приходят к выводу, что оно является единым духовным средоточием как эстетического, так и этического момента. Вместе с тем в природе и процессуальных механизмах катарсиса до сих пор таится много загадок. Действительно, смертельные схватки, жизненные катастрофы и потери, трагические развязки и вдруг – чувство очищения и удовлетворения. Размышляя над этим парадоксом, некоторые ученые подчеркивают важность такого условия возникновения катарсиса, как ощущение собственной безопасности. С одной стороны, мы перемещаем себя на место героев, а с другой – мы ни на минуту не забываем, что перед нами вымышленный мир, художественное произведение, что это все происходит не с нами. Ощущение себя участником и одновременно зрителем – важная особенность полноценного художественного переживания и катарсиса.

У Г. Лессинга и более поздних авторов есть идеи о том, что посредством катарсиса устраняются и сами негативные аффекты, такие, например, как страх. То есть через переживание катарсиса человек способен укрепить себя и обрести некие новые силы устойчивости.

Остановимся подробнее на толковании такой центральной категории, как *прекрасное*. Как уже отмечалось, среди прочих категорий эстетики прекрасное обладает особым универсализмом. Знакомые эмоциональные реакции -»прекрасная вещь!», «прекрасное произведение!» – выступают как первичный отклик на эстетически-позитивное, представляя собой наиболее общую оценку эстетически привлекательных явлений искусства и действительности. В этом смысле прекрасное тождественно всему, что предстает как эстетически выразительное, и служит синонимом понятия художественности. Такого рода идеи склоняют многих исследователей к мысли, что прекрасное есть единственная собственно эстетическая категория, а все прочие выступают «категориями-гибридами», включающими в себя в равной мере как эстетическое, так и этическое («благородное», «трагическое») и даже религиозное («умиротворяющее», «просветляющее») содержание.

Язык и инструментарий эстетики постоянно развивается. К началу XX в. в арсенале эстетической науки насчитывалось огромное число кате-

горий, значительная часть которых явилась наследием античности. Итальянский эстетик Б. Кроче, в частности, отнес к их числу следующие: трагическое, комическое, возвышенное, патетическое, трогательное, печальное, смешное, меланхолическое, трагикомическое, юмористическое, величественное, преисполненное достоинства, серьезное, важное, импонирующее, благородное, приличное, грациозное, привлекательное, пленительное, кокетливое, идиллическое, элегическое, веселое, насильственное, наивное, жестокое, постыдное, ужасное, отвратительное, страшное, тошнотворное. Все ли эти категории имеют эстетическую природу? Думается, нет. Трагическое, например, имеет явно выраженный этический смысл, в отличие, скажем, от драматического. Когда мы характеризуем некий конфликт как трагический, мы даем ему этическую оценку. А когда высказываем суждение о жанре трагедии, то вступаем в область эстетических оценок, обсуждаем определенный тип художественной конструкции, оцениваем приемы воплощения содержания, способы развертывания интриги и т.п. В итоге, желая сделать общее заключение, естественным будет отметить: «Это – прекрасная трагедия, а это – посредственная». Таким образом, понятие «прекрасное», становясь синонимом художественности, оказывается неизмеримо шире всех прочих эстетических оценок, оно как бы «подчиняет» их себе, приводит к единому знаменателю эстетически совершенного, эстетически значительного.

Какие суждения высказывались о прекрасном в античной эстетике? С одной стороны, прекрасное наделялось свойствами реально существующего («прекрасное рассеяно в природе»), с другой – оно рассматривалось как достояние творческой личности («художник сам владеет формой прекрасного»). То есть в природе прекрасных явлений и произведений обнаруживаются как объективные, так и субъективные стороны. Аристотель считал, что художественное – это осуществленное эстетическое; художник собирает, группирует, шлифует выразительность и создает собирательный образ явлений окружающего мира.

Показательно восприятие художественным сознанием классической античности произведений Гомера: по общему мнению, у Гомера нет прекрасных вещей. Однако очевидно, что художественное совершенство творений Гомера определяется отнюдь не каким-то специальным («прекрасным») содержанием. Следовательно, художественно-прекрасным может стать любое содержание, предметом искусства способно выступать бесконечное разнообразие реальных явлений. Фактически, когда эстетическая мысль пришла к такому заключению, она подняла проблему, которая дискутируется до сих пор, а именно проблему «искусство и зло». В какой мере негативный художественный материал может служить основой для создания совершенных произведений искусства? Самый общий ответ,

варьировавшийся начиная с античности, – это уникальные способности художественной формы преодолевать негативное жизненное содержание.

Однако нетрудно заметить, что в классические творения искусства Древней Греции негативный материал вводится в совершенно определенном ключе. Что провоцирует трагические ситуации, управляет поступками, поведением действующих лиц в античной трагедии? Вовсе не отрицательные качества изначально порочного человека. Каждое действующее лицо поставлено в обстоятельства, когда, реализуя помыслы и принимая естественные решения, оно тем не менее приближает трагический конфликт и развязку. Поступки реализуются не как заведомо отрицательные, их трагическая предопределенность складывается объективно, независимо от воли героя. Впоследствии Гегель назвал этот период в развитии античного искусства «веком героев», имея в виду такие способы художественной разработки интриги, когда действующие герои сами по себе несут позитивное, положительное содержание, столкновение происходит лишь потому, что вмешивается рок; трагический конфликт вызывает сочетание внешних обстоятельств, внезапных совпадений, сами же герои сохраняют человеческое достоинство и непорочность.

Какие тенденции в античности подготовили наступление эллинизма? Нарастание удельного веса интимных, субъективных, сокровенных начал, возникновение проблемы внутреннего переживания. Постепенно с развитием имущественных отношений в греческом полисе усиливается денежное, материальное неравенство, приводящее к неравенству социальному. Со временем этот процесс приводит к расщеплению художественного творчества на массовое и элитарное, к еще большему расхождению индивидуального и общественного. Нисхождение общезначимых идеалов сопровождалось усилением внимания к внутренней жизни, субъективным сторонам бытия. Все эти процессы с конца V – начала IV в. до н.э. приводят к глубокой трансформации мироощущения классической античности. В музыке отмечается рост лирических форм (в противовес эпическим), новые мотивы проникают в поэзию и особенно в трагедию. К I в. до н.э. уже имеется большое число произведений, демонстрирующих достаточно освоенные образцы новых способов художественного самовыражения личности.

Аристотель склоняется к мысли, что через искусство возникают такие вещи, форма которых находится в душе художника. Прекрасная форма не существует «загодя», она есть результат продуктивной способности самого художника. Подчеркивая очевидное своеобразие художественной реальности по сравнению с действительным миром, Аристотель ставит проблему соотношения правды и правдоподобия в искусстве. Правдоподобие возникает как результат искусного копирования реальности, всего того, что существует вне искусства. Правда в искусстве – нечто иное, стоящее

выше правдоподобия; фактически она олицетворяет собой особый художественный смысл, на выражение которого и направлены усилия художника.

Размышления о соотношении выразительных качеств действительности и искусства нашли воплощение в аристотелевской теории мимезиса (подражания). По мнению философа, природа художественного удовольствия заключена в радости узнавания: вид знакомого явления актуализирует связанную с ним память, рождает сопоставления и т.д. Вместе с тем творческая способность не сводится к копированию. Художник производит селекцию явлений видимого мира, добывая невидимые смыслы. Необходимо множество набросков, черновиков, прежде чем остановиться на единственном решении. Итоговое решение зачастую представляет собой собирательный образ, в действительности в таком виде не существующий. Художник может поступиться точностью деталей, если этим обеспечивается большая выразительность произведения.

Аристотель одним из первых заметил, что, будучи перемещенными в сферу искусства, знакомые предметы и явления обнаруживают в себе новый смысл. Этим, в частности, он объясняет интерес людей к художественно воссозданным страшным животным, кровавым схваткам, трупам и т.п., от чего в реальной жизни человек стремится дистанцироваться. Это наблюдение Аристотеля оказалось справедливым в отношении любых видов искусств разных эпох. Вспомним, к примеру, как меняется смысл кадров документальной кинохроники, когда она вводится в образную ткань художественного кинофильма.

Показателен сюжет, когда Аристотель сравнивает познавательный потенциал истории и поэзии. Историк ценен тем, что способен представить эпоху в документах, может восстановить летопись ее событий. Следовательно, историк говорит о том, что было, в то время, как поэт обладает возможностью говорить и о том, что может случиться. «Поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история – о единичном», – заключает философ. Аристотель всячески подчеркивает нефактологичность искусства, его творческую сконструированность.

Разработка Аристотелем миметической природы художественного творчества дала повод ряду ученых говорить о противостоянии в последующих концепциях искусства «линии Платона» и «линии Аристотеля». Первую традицию связывают со взглядом на художника как демиурга, способного выражать через свои творения абсолютные смыслы мироздания, проникать в мир невидимых сущностей. Особенности второй видят в трактовке художественной выразительности как опирающейся на посторонний мир. Подобное разделение, хотя оно и прижилось в эстетической науке, достаточно искусственно. Как уже можно было видеть, Аристотель не уступал Платону в понимании метафизической природы искусства, хотя и обосновывал ее по-своему.

И наконец, обратим внимание на важные обобщения Аристотеля, связанные с разработкой понятия энтелехия. Любые процессы и свойства, считал философ, стремятся воплотиться, т.е. стать чем-то непосредственно данным, обрести форму, ибо лишь через нее общий принцип становится конкретностью и индивидуальностью.

Все, что окружает человека, находится в состоянии хаоса; механизм энтелехии как раз и позволяет в процессе созидательной деятельности трансформировать неупорядоченное «вещество жизни» в упорядоченное «вещество формы». Аристотель размышляет над тем, что есть хаос и что есть порядок. Он глубоко чувствует, что самая сокровенная потребность человека заключается в превращении мира из состояния абсурда в состояние «неабсурда». Разные виды деятельности осуществляют это по-разному: наука – через рационально-аналитические способы; религия – посредством своей концепции мира, связанных с ней ритуалов; искусство – через выстроенность художественной формы, через упорядочивание, гармонизацию, уравнивание страстей, катарсис.

Энтелехия, таким образом, – это не только эстетическое, но и общепhilosophическое понятие. По Аристотелю, энтелехия есть и процесс, и результат. Процесс энтелехии происходит везде, где материя – духовная или физическая – приобретает облик и форму. Более того, все окружающее бытие уже внутри себя хранит энергию, которая побуждает его к обретению формы. Последнее положение красноречиво характеризует и особенности природы художественно-творческой деятельности. Всякий раз, когда художник размышляет над какой-нибудь коллизией, конфликтом, он ищет адекватную ему форму. Согласно теории Аристотеля, оказывается, что внутри этого конфликта уже заключена та энергия, которая предопределяет форму, надо ее только угадать.

Большинство современных историков культуры сходятся во мнении, что в духовном смысле вся европейская история есть претворение энтелехии в науку, т.е. тип европейской культуры состоялся благодаря реализации возможностей научного познания. Вместе с тем и в европейском искусстве были периоды, когда процессы художественной энтелехии в познавательном отношении опережали научные.

Особенность художественной энтелехии состоит в том, что в нее уже оказывается встроен принцип диалога: исходно более общее и как бы рассеянное начало обретает пластическую завершенность и самостоятельную самостоятельность, но обретает таким образом, что исходное начало в акте художественной энтелехии не исчерпывается, а продолжает действовать и существовать. Возникла художественная форма, однако она не прочитывается только как тот порядок, та завершенность, конечность, над которой трудился и которой добивался художник. Эта окончательная художественная форма сохраняет в себе всю «рассеянную энергетику»,

через ее завершенность просвечивает незавершенность, стимулирующая череду художественных ассоциаций, богатство воображения.

Как видим, разрабатывая теорию энтелехии, Аристотель выдвинул ряд глубоких эстетических и философских идей, некоторые из них нашли свое воплощение в столь популярном ныне понятии как «картина мира», представляющем собой не что иное, как ту же упорядоченность представлений о мироздании на максимально широком уровне.

Таким образом, в эстетике классической античности было высказано множество догадок, наблюдений и концепций, которые дали толчок всем последующим европейским теориям искусства и художественного творчества.

Культура эллинизма сформировалась вследствие сложного переплетения черт европейских и восточных цивилизаций. В результате походов Александра Македонского образовалась грандиозная империя, с крушением которой главным средоточием культуры эллинизма становится языческий Рим. Таким образом эпоха, которую мы называем античностью, занимает приблизительно тысячелетие – вплоть до V в. н.э. Из этого тысячелетия период классической античной эстетики составляет около 200 лет, а эпоха эллинизма – около 800. Уже по этой причине невозможно приуменьшить значение данного периода, хотя и распространено мнение, что эллинизм лишь «снял пенки» с классического древнегреческого наследия, ничего продуктивного сам не произвел.

Безусловно, многие процессы художественного творчества и художественной жизни эллинизма основывались на заимствовании, трактовке и трансформации традиций, заложенных греческим искусством и эстетикой. Вместе с тем для эллинизма характерны и принципиально новые ориентации художественного сознания, которых не знала Греция. Для того чтобы обсуждать эстетические идеи эллинизма, необходимо восстановить художественную среду и художественный фон, на котором они состоялись.

В эпоху эллинизма творили драматурги Ливий Андроник, Теренций, комедиограф Плавт; большой популярностью пользовались трагедии Сенеки. Изобразительное искусство во многом отличалось анонимным характером, имена авторов фресок до нас не дошли, но сам факт колоссального строительства в римской империи свидетельствует об интенсивном развитии архитектуры, скульптуры, живописи.

Особенности художественного творчества и эстетики эллинизма отмечены перемещением интереса от общественной проблематики к личной, усилением внимания к внутреннему миру человека, к интимным переживаниям. В трагедиях и комедиях нарастают бытовизм, эмпирическое описательство. Отход в художественном творчестве от эпичности и монументальности ведет к возрастанию в художественном сознании элементов декоративности, культа формы. Творческие процессы в эллинизме

отличает особая тяга к умственной и эмоциональной эквилибристике, фантастике, оккультизму, изысканной эротике и т.п.

Налицо – явная внутренняя пассивность, свойственная духовным усилиям эллинизма. Характеризуя творчество Андроника, Плавта, Теренция, Сенеки, исследователи обращают внимание на такой их прием, как контаминация. Как способ художественного воплощения, присущий буквально всем римским драматургам, контаминация означает заимствование и соединение, а именно: заимствование из текстов предшествующих авторов и совмещение в новом произведении фрагментов из одного и того же или разных текстов. С одной стороны, подобная практика вызывала обвинения древнеримской драматургии в эклектике. С другой, в тех случаях, когда к контаминации прибегали талантливые авторы, признавалось их умение обогатить интригу греческих источников, придать драматическому тексту разветвленный характер.

Постоянное усложнение художественных текстов способствовало формированию и более тонких навыков восприятия, развитию ассоциативных механизмов, умению удерживать в памяти запутанные линии сюжета. Конечно, красота и классичность искусства классического периода во многом зиждились на том, что оно отличалось особой простотой и непосредственностью. Напротив, художественное восприятие эллинизма – это восприятие людей искушенных, рафинированных, достаточно знакомых с разными приемами художественной лексики, ощущающих потребность усложнения художественного языка.

Драматургия Плавта, к примеру, обнаруживает свои корни и в италийском фарсе, и в греческих трагиках, позволяющих необычайно уплотнить действие и развернуть сложные диалоги. Если в классической трагедии реплика зачастую занимает одну строку и диалог долгое время может продолжаться как обмен краткими фразами, то в римской трагедии диалоги превращаются в демонстрацию красноречия. Авторы стремятся наделить речи персонажей суггестивной силой, т.е. найти дополнительные средства внушения и убедительности через изысканное построение фразы.

В целом в период эллинизма наблюдается процесс нисхождения трагедии. И хотя трагедии исполнялись до конца II в. н.э., они почти не ставились целиком. Наивно-безыскусный характер древнегреческой мифологии, конечно, не мог удовлетворять художественным вкусам эллинизма. Трудно поэтому говорить о том, что мифология была почвой всей античной культуры. Здесь важно различать два типа мифологии – мифологию хтоническую и мифологию героическую. Для хтонической мифологии характерна безусловная вера во всех вымышленных богов и титанов, в их битвы, во взаимоотношения как олицетворение определенной картины мира. Трагедия, развивающаяся в эпоху эллинизма, эксплуатирует трагедию героическую: в ней действуют реальные герои, это уже люди из

того окружения, в которое помещены и сами римские зрители; герои сражаются, участвуют в войнах, вершат справедливость.

Эта особенность драматургического материала предопределила большое внимание к художественному претворению характеров. Здесь впервые и возникает сама проблема характера как художественного представления о своеобразии внутреннего мира героя, особенностях его психологии. Можно даже говорить о разработке в тот период некой мотивации действий сценических персонажей, ведущей к нарастанию психологической углубленности содержания – характерной черте искусства эллинизма. Это время породило мироощущение, отмеченное переживанием разобщенности, замкнутости человека в своем индивидуальном мире, разрыва частных и общественных интересов. Однако чувство разобщенности имело и свои позитивные стороны: человек начинает интересоваться собой, а благодаря познанию собственной индивидуальности и уникальности ему удается постепенно проникать в индивидуальность и непохожесть другого человека.

Таким образом, тенденцию к психологизму и субъективации художественного творчества в эллинизме нельзя однозначно оценивать как отрицательный признак. Хтоническая мифология в начале нашей эры уже не могла занимать и интересовать умы. Отсюда и фрагментарность в постановках греческих трагедий, когда преимущество отдавалось исполнению отдельных лирических номеров, акцент делался на вокальном исполнении, позволявшем артисту демонстрировать виртуозность и совершенство владения голосом.

Тип мироощущения эллинистической культуры был далек от эпичности и монументальности, напротив, он отмечен интересом к конфликтам и коллизиям, рассеянным в повседневности. Отсюда – бурный рост искусства комедии, принимавшей самые разные формы, включая сильные элементы буффонады, эксцентрики. В комедиях Плавта непрерывно раздаются пощечины, затеваются драки, звучат бесконечные непристойности, правда, как отмечают современники, чрезвычайно остроумные. Комедия ориентируется на максимальную занимательность. Занимательность как один из признаков художественного сознания достаточно показательна для данной эпохи. Успех комедий больших мастеров обнаруживается не только у плебейского зрителя, но и у высших слоев. Это тоже симптоматично и свидетельствует об особой окрашенности мироощущения. Нет ни одной вещи, которая не могла бы быть воспринята иронически, «с изнанки», которая не могла бы быть перевернута, – осмеяно может быть все. Усиление признаков «травестийного сознания» – важная примета культуры этого времени.

Снижение уровня театральной культуры проявлялось прежде всего в зрелищном репертуаре. Так, в IV в. н.э. игры, устраивавшиеся в Риме,

занимали сто семьдесят пять дней. Из них десять дней отводились гладиаторским играм, шестьдесят четыре – цирковым выступлениям, акробатическим номерам, жонглированию, фокусам и сто один день посвящался театральным играм. На первый взгляд, соотношение, казалось бы, в пользу театра. Однако то, что понималось в то время под словом «театр», означало блестящие феерические зрелища, которые в нашем представлении были фактически гала-концертами, т.е. зрелищами, состоящими из череды ударных номеров, сменявших друг друга. Порой театральные игры демонстрировали духовное падение Рима (отрицательных героев играли люди, заранее осужденные на смерть, лилась настоящая кровь и т.п.). Вместе с тем вне элементов жестокости эти представления демонстрировали определенную искусность в выстраивании сценария, оригинальных драматургических решений – всего того, что развивало эстетику постановки массовых зрелищ.

Размышляя о новых импульсах, которые получило художественное сознание эллинизма, нельзя не остановиться на таком важном русле творчества, как постройка театральных зданий. До I в. до н.э. в Риме не существовало специальных театральных зданий, а если игралась трагедия или комедия, использовались временные деревянные постройки, разрушавшиеся после представления. В I в. до н.э. начинается строительство грандиозных одеонов – величественных театральных сооружений. Большой след в этой сфере творчества оставил римский архитектор и инженер Витрувий, известный также своими трактатами по архитектуре. Современник Цезаря и Августа, он создал столь удачные архитектурные проекты, что его инженерные конструкции очень интенсивно спустя много веков использовали мастера Возрождения.

Встречаются ли в эпоху эллинизма фигуры теоретиков искусства, которым удалось бы сказать свое слово о природе искусства и его предназначении? С рядом эстетических представлений в период раннего эллинизма выступили школа *стоиков* и школа *эпикурейцев*. Красота, по мнению стоиков, не есть ни полезное, ни вредное, но нейтральное. Сам процесс и результат эстетического восприятия не может быть определен как нравственный или безнравственный, он отличается такими качествами, как занимательность и интересность. Художник в глазах стоиков – это человек, который методически создает самого себя. Эпикурейцы в своих теоретических построениях исходили из потребности защиты собственного внутреннего мира и самоуглубления. Если у стоиков внутренний покой и непоколебимость основывались на разуме, то у эпикурейцев утверждается культ чувственных удовольствий, эмоциональных переживаний и субъективной самоудовлетворенности. «Удовольствие, – пишет Эпикур (341-270 до н.э.), – это то, что максимально естественно, макси-

мально необходимо и является критерием для всей внутренней и внешней жизни человека».

Специальных эстетических систем ни стоики, ни эпикурейцы не создали. Наиболее крупной фигурой, специально обращавшейся к эстетической проблематике, выступает философ III в. н.э. Плотин (204-269). Собрание сочинений мыслителя получило название «Эннеады», что в переводе означает «девятка» (оно состоит из шести трактатов, в каждом из которых по девять частей). Плотин представлял линию неоплатонизма в позднеантичной эстетике. Для философа была очень важна платоновская идея иерархического мира, которая легла в основу его учения о нескольких сущностях, находящихся в субординации по мере нисхождения к чувственной материи.

Для эстетики большой интерес представляет теория эманации, разработанная Плотином. Само слово «эманация» означает «истечение»: любые прекрасные вещи и явления оказываются возможными благодаря тому, что происходит истечение (нисхождение) тех высших смыслов, которые составляют природу красоты. Таким образом, природа чувственной красоты – лишь слабая тень высшей идеи красоты. И здесь Плотин очень близко, почти буквально повторил уже известную логику Платона. Если существуют желтая листва, желтая одежда и желтый цветок, то, по мысли Плотина, это означает, что должна быть и сама желтизна. Если существует прекрасное тело, прекрасная скульптура, прекрасное произведение живописи, значит, должно существовать и само по себе прекрасное вне его конкретных проявлений. Одержимый такой логикой, он и выстраивает теорию эманации. Высшее средоточие красоты, по Плотину, – это, в итоге, некая запредельная сущность, Единое. От Единого и происходит истечение прекрасного, слабеющее выражение последнего претворяется в чувственной россыпи прекрасных вещей окружающего мира.

Эстетика Плотина далеко не всегда выражена открыто, чаще ее можно уловить косвенно, постигая структуру его текста, сам способ его философствования, отличающийся образным изложением. Плотин много работает с понятием эйдоса, некоей нематериальной сущности (фактически той же предельной идеей Платона). Философ приводит в связи с этим такой пример: имеются два куска мрамора, какой из них более причастен к искусству – необработанный, который красив сам по себе, или тот, который превращен в скульптуру? Плотин отдает приоритет второму, являющему свое совершенство именно благодаря «эйдосу красоты». Красота, считает он, всегда зависит от эйдоса, который вложил в мрамор художник. Она рождается не потому, что художник действует глазами и руками, а потому, что он причастен к искусству. Следовательно, красота рождается благодаря чувству формы, накладываемой на материал. В принципе это тоже повторение платоновской идеи о форме, живущей в душе художника. Для

того чтобы творить, художник должен внутри себя чувствовать жизнь этого эйдоса, только тогда он может одухотворить то, что делает.

Если обобщить основные признаки приведенных теорий прекрасного, становится очевидным их отличие от трактовок прекрасного в классической античности. Красота художественного предмета связана не с тем, что отражает совершенство реально существующих явлений, она зависит от того, насколько искусно в художественном произведении отражена самостоятельная и виртуозная игра творящего интеллекта. Если эстетическое чувство классической античности пронизано тем, что можно обозначить как стихийный материализм (источник эстетического совершенства расценивается как естественное свойство окружающего мира), то в эллинизме явно нарастает релятивное отношение к объективно-прекрасному. Источник эстетической выразительности перемещается в сознание самого художника, во главу угла ставится его способность наделить материал собственным видением, умением изобретательно достигать выразительной трансформации объекта. Таким образом, на теоретическом уровне эти концепции отражают и поддерживают уже упоминавшиеся тенденции усиления психологизма и индивидуализма в художественной практике эллинизма.

Нарастает и такой мотив, как утверждение этической нейтральности художественных произведений. Так, общая позиция стоиков и эпикурейцев – сохранение внутреннего покоя человеческой личности перед лицом бушующих стихий жизни – актуализирует внимание к внутренним возможностям человека и его субъективному миру как высшей ценности. Возникает понимание того, что жизнь и судьба формируются не только роком, не только внешней безличной силой, но и активностью самой личности, способной выбирать приоритеты и самостоятельно выстраивать свой жизненный путь.

Яркой фигурой эпохи эллинизма явился Цицерон (106–43 до н.э.), который оставил после себя огромное количество трудов. Цицерон заявил о себе не только как теоретик, оратор, но и как философ, адвокат, – ипостаси его деятельности чрезвычайно многообразны. Специальные занятия риторическими упражнениями позволили ему выработать совершенные формы красноречия. Одна из проблем, которую решает Цицерон теоретически и практически на протяжении всей жизни, – это проблема, в какой степени красноречие, совершенство риторики связано с самим материалом, на основе которого эта риторика строится. Практика свидетельствует, что постоянно тренируемое красноречие позволяет достигать убедительности в отношении как правого, так и неправого дела, независимо от его этического или неэтического характера.

С позиции эстетики трактаты Цицерона представляют интерес тем, что в них впервые появляется и разрабатывается понятие *стиля*. Прежде тео-

рия искусства не пользовалась этим понятием, сама мифологическая природа мышления и была своего рода стилем, задававшим устойчивые приемы повествования, композиции и т.д. Цицерон впервые ведет речь о стиле как совокупности формальных приемов, которыми пользуется оратор, выявляя при этом важную особенность, – всей этой совокупности приемов можно обучить. Данное положение резко отличается от понимания природы творчества Платоном, изложенного в диалоге «Ион». Обоснованию этих приемов, важнейших формул ораторского искусства, которые позволяют оказывать нужное воздействие на аудиторию даже в очень сложных случаях, посвящена масса сочинений знаменитого оратора.

Столь детальная разработка приемов риторики, существующих, по мысли Цицерона, достаточно самоценно, вне предмета дискуссии или диалога, вызывала у его современников неоднозначное отношение. Получалось, что человек, владеющий красноречием, может успешно защищать в суде не только правого, но и виноватого. Но если это так, то перед нами – всего лишь циник, а вся изысканность и утонченность слога, шлифовка фраз благодаря тонким сцеплениям и образным оборотам есть не что иное, как умение затемненно истолковывать закон, смещая его прямой смысл в любую сторону. По этой причине Цицерон на протяжении всей своей жизни получал обвинения в релятивизме, упреки в чрезвычайном прагматизме сознания.

Сам Цицерон в трактате «Об обязанностях» всячески настаивает на том, что жизнь духовно богатых людей должна быть и обставлена богато, пышно, протекать в изысканности и в изобилии. По существу, он инициировал возникновение того стиля жизни, который уже в I в. н.э. избирают люди могущественные и видные, рафинированные римские интеллигенты. Много написано о пышном и роскошном стиле их жизни, пышной утвари. Здесь интересен взгляд на материальное изобилие, пышность и роскошь как выражение претензии на демонстрацию духовной сложности. Такого мы, пожалуй, больше не встретим в истории: в подавляющем большинстве эпох так или иначе духовное и физическое начала находятся в разобщении, утонченность внутренней жизни и материальное изобилие, как правило, оказываются в антагонизме.

Культ чувственности, наслаждений вел к тому, что внимание к телу, телесности, пластике оборачивалось в эпоху эллинизма новыми сторонами, демонстрировавшими возвышение эротического фермента. Если, к примеру, оценивать росписи греческих ваз и винных кубков, то можно заметить, что изображениям обнаженных мужчин и женщин присуща несомненная идеализация и возвышенность. Эротические сюжеты в классической Греции отмечены особой эмоциональностью и нежностью; фигуры вовлекаются в связь друг с другом так, что придают этому акту великолепную чувственную гармонию. В период эллинизма эмоционально-духовное

качество эротической темы заметно нисходит; интимный акт воспроизводится среди других как своеобразный каталог сексуальных позиций, в которых абсолютизируется физиологический элемент. Это можно обнаружить во множестве древнеримских произведений изобразительного искусства.

Таким образом, на рубеже нашей эры остро заявила о себе проблема, которая не возникала в классической античности, – проблема различения в искусстве эротики и порнографии. Именно в этот период возникают сомнения, надолго укрепившиеся в дискуссиях европейского художественного сознания, относительно существования границ в художественном воспроизведении эротического. Искусствоведение и эстетика и поныне ищут критерии, анализируя художественные образцы разного уровня, заглядывая в глубь веков. Американский исследователь искусства эллинизма К. Байнес провел специальную работу в этом направлении и в итоге предложил два критерия различения художественной эротики и порнографии. Первый заключается в том, что в художественной эротике всегда присутствует индивидуальность, ее изображение – это образ с большей или меньшей разработкой характера, неповторимой психологией, так или иначе придающей произведению гуманистический пафос. Деградация художественного начала в порнографии, напротив, проявляется в том, что она безлична: взору зрителя предстают безличные образы самцов и самок. Вторым критерий состоит в том, что восприятие художественно-эротического вполне может быть публичным, в то время как порнография рассчитана на сугубо приватный характер, индивидуальное восприятие..

Поздний период эллинизма отличается гетерогенностью духовных состояний и поисков, т.е. сосуществованием в его культуре множества самых различных, противоречивых, контрастных элементов. В связи с этим важно упомянуть неизвестного автора, оставившего трактат «О возвышенном» (I в.), и, конечно же, становление эстетики патристики, которая формируется как христианская философия начиная с I-II в. Параллельно с уже известными теоретическими линиями, культивирующими чувственное наслаждение, удовольствие, приоритет индивидуальных потребностей, представители философской патристики уделяют большое внимание вопросам загробного бытия, идеям нравственного долга и посмертного воздаяния.

В определенной мере можно сказать, что эта тенденция тоже отмечена духом индивидуализма (усиление внимания к личной судьбе, к своему будущему), но развивается она в ином русле. Теоретическая разработка идей загробного бытия, посмертного воздаяния повлекла за собой перемещение интереса в эстетике и искусстве от мифологических персонажей к символическому абстрагированию. Наблюдается отход от буквального восприятия антропоморфных богов греческой мифологии; развивается резкая критика по поводу того, что сами драматурги сочинили произведения,

художники создали скульптуры, а затем все стали поклоняться этим скульптурам как идолам, что не может не восприниматься как смешное и абсурдное. Эстетика патристики (или ветхозаветная эстетика) основывается поэтому совсем на иных принципах, чем эстетика классической античности или эллинизма.

Прежде всего ветхозаветной эстетике чужда пластичность, т.е. зримость, конкретность, чувственность художественных образов. Само по себе совершенство произведений искусства не может быть предметом художественного любования. Возникают и развиваются достаточно фундированные теории о природе художественного символизма. Возникает не только понятие символического образа, но и понятие знака. Теоретики ветхозаветной эстетики ставят рядом такие понятия, как «изображение», «символ», «аллегория».

Известна эстетическая система Филона Александрийского (28 до н.э. – 49 н.э.), эстетика и философа начального периода христианского эллинизма, который трактует художественную реальность как отображение символов мира невидимого. Филон Александрийский – настоящая предтеча средневековой эстетики. Если в языческой античности красота тела ценилась сама по себе, как и красота изображения, то в его эстетической системе художественное произведение приобретает ценность в зависимости от глубины своей символики. Этот художественный мир обнаруживает духовное содержание, лежащее за буквальным текстовым изложением, т.е. выявляет иносказательный, аллегорический смысл, заключенный в его глубине.

Климент Александрийский (150-215) – философ, эстетик, христианский писатель, создал и последовательно развивал теорию символизма. Безусловно, поиск корней символизма и иносказания позволяет обнаружить влияние философии и эстетики Востока – древнеегипетских и древнееврейских философско-эстетических теорий. Климент подробно разрабатывает теорию композиционной запутанности, недосказанности, обрывочности. Более того, его собственные произведения отличаются этими же признаками. Он приходит даже к такому парадоксальному выводу, что истина, усматриваемая за завесой, выглядит более величественно и внушает к себе большее благоговение. Символический образ, по его мнению, необходим в литературном тексте для мобилизации духовных сил человека, для ориентации его разума на постижение высших истин бытия.

Эстетика патристики стремится преодолеть такие черты художественного восприятия, как статика и стагнация, обосновывает необходимость внутреннего напряжения для проникновения в высшие смыслы художественного текста. Уже во времена Климента философы стремились разобраться во многих логических несообразностях Библии. Климент высказывает мнение: если бы Писание последовательно и прозрачно

излагало все события, то никто и не догадался бы, что в нем еще есть какой-либо смысл, кроме буквального. Порой, выходя из положения чисто риторически, цicerоновскими приемами, Климент настойчиво утверждает, что некоторая несообразность, алогизмы – это компоненты сложной организации символического текста, направленные на сознательную концентрацию духовных усилий тех, кто хочет воспринимать его скрытый смысл. Философ отдает предпочтение такому литературному жанру, как притча. Он считает, что это одна из наиболее совершенных форм художественного иносказания. Притча – такой способ выражения мыслей, при котором само явление не называется, но изложением какой-либо простой вещи делается намек на существование более глубокого истинного содержания.

Все это свидетельствует о том, что, осуществляя разработку основ христианской эстетики, Климент поставил важнейшие вопросы многозначности художественного образа. В итоге понятие символа у Климента тяготеет к древнеегипетским иероглифам и располагается где-то между образом и знаком. Трактовка эстетических свойств художественной литературы оказывается ближе к ближневосточному типу мышления, чем к греческому. Все эти тенденции – апология символа, притчи, иносказания – и подготовили во многом развитие византийской эстетики, эстетики западноевропейского и славянского средневековья.

Контрольные вопросы

1. Какие тенденции художественной теории и практики эллинизма свидетельствуют об усилении психологической углубленности, акценте на субъективных, внутренних сторонах жизни человека?
2. В чем состоит общеэстетическое значение символической теории художественного образа, разработанной философской патристикой позднего эллинизма?
3. Как толкование Платоном природы прекрасного в искусстве влияет на выявление социальных возможностей художественного творчества?
4. В какой мере, по мнению Аристотеля, возможно достижение художественного совершенства на негативном материале; как решается им проблема «искусство и зло»?
5. Какое значение имеет понятие энтелехии для уяснения природы художественного творчества?

5. ЭСТЕТИКА СРЕДНИХ ВЕКОВ И АРХИТЕКТУРНАЯ ПРАКТИКА ЭТОГО ВРЕМЕНИ

Период средневековья занимает достаточно длительный временной отрезок – с V до XIV в., т.е. приблизительно тысячелетие. Социальные и культурные процессы, формировавшие художественную теорию и практику средневековья, неоднородны; в рамках средневековой эстетики и средневекового сознания принято выделять три больших региона. Первый – Византия, второй – западноевропейское средневековье и, наконец, восточноевропейский регион, Древняя Русь.

Формирование византийских эстетических представлений происходит на рубеже IV и V вв. В IV в. Римская империя распадается на две самостоятельные части – западную и восточную. Императором восточной части стал Константин, она устояла в последующих бурях, сохранилась и после падения Рима как империя ромеев. Эта империя, с одной стороны, продолжила уже имевшиеся направления художественного творчества, с другой – образовала новые, повлиявшие на становление новых эстетических ориентаций.

Начальные этапы развития византийской культуры отмечены противоборством двух подходов к пониманию роли художественных изображений в христианской культуре. Речь идет о сторонниках иконоборчества и сторонниках иконопочитания. Позиции иконоборцев основывались прежде всего на библейских постулатах о том, что Бог есть Дух и его никто не видел, а также на указании: «Не сотвори себе кумира, и никакого изображения того, что на небе вверху и что на земле внизу, и что в водах ниже земли». Такого рода пафос вдохновлял, в частности, императора Константина Пятого, который принадлежал к истовым иконоборцам, провозгласившим единственным образом Христа евхаристические хлеб и вино. Константин призывал изображать добродетели не на картинах, а возделывать их в самих себе в качестве неких одушевленных образов. Такое специфическое понимание образа опиралось, по-видимому, на древнееврейские представления об отождествлении имени и сущности объекта. Все это было далеко не только от античной теории образа, основывавшейся на принципе мимезиса, но и от символической теории образа, развивавшейся в ранней патристике. В ряду активных сторонников иконопочитания был Иоанн Дамаскин (675-749).

Позиции иконоборцев оставались влиятельными на протяжении чуть более ста лет. Вселенский собор 787 г., посвященный вопросам иконопочитания, пришел к выводу: «...что повествование выражает письмом, то же самое живопись выражает красками». И если книги доступны немногим, то «живописные изображения и вечером, и утром, и в полдень – постоянно повествуют и проповедают нам об истинных событиях». К VIII в. в Визан-

тийской империи существовало уже множество живописных изображений Христа. Обобщая имеющуюся практику, Вселенский собор исходил из двух посылок – догматической и психологической. Новые аргументы, определяющие догматику икон, сводились к тому, что если Христос истинно вочеловечился, то вместе с плотью он обрел и видимый образ, который может и должен быть изображен на иконе.

Психологическая посылка исходила из того, что изображения страданий и мучений Христа должны вызывать у зрителей сердечное сокрушение, слезы сострадания и умиления. Пожелания, которые выработал для иконописцев Вселенский собор, ориентировали их на иллюзорное натуралистическое изображение всех событий Священной истории. Предполагалось, что когда живописец не только дает общее изображение страданий, но и обращает большое внимание на выписывание ран, капель крови, – все эти детали оказывают большое эмоциональное воздействие: невозможно без слез взирать на них.

Именно такой тип изображения представлялся отцам Вселенского собора наиболее подходящим для культовой живописи. Однако свою ценность византийская мозаика и живопись приобрели именно в силу того, что не пошли по этому пути. Был выработан особый изобразительный язык, далекий от иллюзорно-натуралистических приемов. Значительную роль во фресках, мозаиках, иконах играло то, что можно определить как индивидуальное художественное чутье самого автора.

В целом, обсуждая художественные особенности византийских икон, нельзя не отметить их строгую каноничность, которая обнаруживается не только в строгой иерархии цветов, установившейся в тот период, но и в композиционных приемах изображения. Так, изображение Христа строго регламентировалось, могло быть только фронтальным, в то время как изображение Богородицы, апостолов могло даваться в три четверти; в профиль изображали лишь отрицательные образы – образы сатаны, ада. Каноничность византийского искусства отличается особой нормативностью, несоизмеримой с системой регламентации художественной практики западноевропейского средневековья.

Остановимся на символике цветов. Каждый цвет, наряду со словом, выступал важным выразителем духовных сущностей и выражал глубокий религиозный смысл. Высшее место занимал пурпурный цвет – цвет божественного и императорского достоинства. Следующий по значению цвет – красный, цвет пламенности, огня (как карающего, так и очищающего), – это цвет животворного тепла и, следовательно, символ жизни. Белый цвет часто противостоял красному как символ божественного цвета. Одежды Христа в византийской живописи, как правило, белые. Уже со времени античности белый цвет имел значение чистоты и святости, отрешенности от всего мирского, т.е. цветного. Далее располагался черный цвет как про-

тивоположность белому, как знак конца, смерти. Затем – зеленый цвет, который символизировал юность, цветение. И наконец, синий и голубой, которые воспринимались в Византии как символы трансцендентного мира.

Такова символическая трактовка цветов, имеющая свои истоки еще в культуре эллинизма. Важно отметить, что в целом для византийской иконописи не характерен психологизм, главные ее эстетические признаки – обобщенность, условность, статика, самоуглубленность, этикетность, каноничность.

Приблизительно с IX в. набирает силу светское византийское искусство. О нем до последнего времени было мало известно, сейчас же изученные памятники позволяют говорить о развитии так называемой антикизирующей традиции, антикизирующей эстетики. Она сосуществовала рядом с другими течениями, а именно с церковно-патриотическим и церковно-монастырским (эстетикой аскетизма).

Безусловно, главный ориентир светских художественных представлений – это гедонистический аспект красоты, акцент на выразительности чувственного восприятия. Византийцы X, XI и XII вв. с упоением читают языческих писателей, активно используют языческие реминисценции в собственном творчестве. В первую очередь обращает на себя внимание творчество такого яркого писателя, как Михаил Пселл (XI в.). У Пселла, как и у его сограждан, возник интерес к тому, что можно определить как красота человека. Несмотря на бесчисленные призывы духовенства и церкви к отказу от телесной красоты, в византийских романах появляются подробности, свидетельствующие о глубокой эмоциональной отзывчивости их создателей и, очевидно, читателей.

Вот, к примеру, описание портрета императора Василия II, которое дал Пселл. Глаза его были «светло-голубые и блестящие, брови не нависшие и не грозные, но и не вытянутые в прямую линию, как у женщины, а изогнутые, выдающие гордый нрав мужа. Его глаза не утопленные, как у людей коварных и хитрых, но и не выпуклые, как у распущенных, с серым мужественным блеском. Все его лицо было выточено как идеальный, проведенный из центра круг и соединялось с плечами шеей крепкой и не чересчур длинной. Все члены тела его отличались соразмерностью, а сидя на коне, он представлял собой ни с чем не сравнимое зрелище – его чеканная фигура возвышалась в седле, будто статуя». Подобное выразительное художественное воссоздание пластики телесного образа можно обнаружить во многих источниках.

Анна Комнина (XII в.), царственная дочь Алексея I, в описаниях императрицы Ирины уделяет большое внимание изображению одухотворенной красоты, живому изваянию гармонии. В ее изложении Ирина «была подобно стройному, вечно цветущему побегу, части и члены ее тела гармонировали друг с другом, расширяясь и сужаясь, где нужно. Приятно

было смотреть на Ирину и слушать ее речи и поистине нельзя было насытить слух звучанием ее голоса, а взор ее видом».

Если приведенные описания сопоставить с изысканностью и изощренностью литературных текстов эллинизма, то первые, безусловно, проигрывают даже по языку, передававшему достаточно наивный и элементарный набор свойств и понятий. Византийские авторы и сами это ощущали, поэтому всячески подчеркивали идею невыразимости телесной красоты. Такое регулярное подчеркивание невыразимости мирской красоты фактически перешло в утверждение идеи сияния красоты, сияния до такой степени, что и смотреть-то на нее уже невыносимо.

Здесь встает довольно серьезный вопрос: чаще всего средневековую культуру определяли как культуру слуха, а не культуру зрения, исходя из того, что сама процедура богослужения, молитвенные песнопения, проповедь в большей степени актуализировали звучащее слово, а не письменное. Однако если обратить внимание на то, как интенсивно развивались архитектура, иконопись, изобразительное искусство, то принимать данный тезис можно с большими поправками. Это подтверждают и тексты византийского романа, продолжавшего традиции античного романа.

Один из доминирующих поисков византийской эстетики – обсуждение проблемы образа в иконе и его божественного прообраза. Византия стремилась к устойчивости иконографических схем – тенденция, шедшая преимущественно с Востока, от египетских иероглифов. Автор-живописец должен был не упражняться в умении адекватно воссоздавать образы реального мира, а идти по строго регламентированному пути, который рассматривался как условие восхождения к Абсолюту, единственный способ выражения общезначимой символики.

Как и любые ограничения, эти каноны «спрямляли» творческий замысел, порождали драматические противоречия у авторов. Показательны в этом отношении признания епископа раннего средневековья Аврелия Августина (354-430), затрагивавшего в ряде своих работ вопросы эстетики. В «Исповеди» встречается красноречивый самоанализ: «Иногда мне кажется, я воздаю этим звукам больше чести, чем подобает, замечаю, что при одних и тех же священных словах наши души более возжигаются пламенем благочестия, когда эти слова поют так, а не иначе». Августин – художественно восприимчивый человек, глубоко чувствует нюансы мелодического исполнения, но именно это и вызывает у него смущение. «Наслаждение плоти моей, которому не следует отдавать во власть ум, часто обманывает меня. Вместо того чтобы следовать терпеливо за смыслом песнопений, оно старается прорваться вперед и вести за собой то, ради чего оно и имело право на существование. Так я грешу, сам того не сознавая, и сознаю лишь впоследствии».

Как видим, речь идет о том, что уже сама по себе музыкальная выразительность – тембр, сочетание голосов, мелодический рисунок – источает сильную магию, пробуждает волнение, и это волнение, порой оказываясь самым главным итогом восприятия, в какой-то мере стоит препятствием на пути чисто религиозной медитации. Подобная оценка художественного воздействия, не столько погружающего в мир схоластики, сколько пробуждающего живую чувственную природу человека, пугала многих авторов средневековья. Несомненно, те эстетические установления, которые являются как окончательные, официально адаптированные, есть результат большой драматической внутренней борьбы.

Показательно, что ряд иконописцев, как только у них появлялась возможность, старались покинуть Византию. Так, рожденный в Византии Феофан Грек как художник фактически состоялся на русской почве. Имеются и другие примеры, когда ряд мастеров, обреченных на узкие шоры византийских требований, смогли реализовать себя в Западной Европе, где не ощущался гнет столь жестких канонов.

С VI до X в. в Западной Европе разворачивается так называемый период «несистемного развития искусства». Художественные памятники этого времени, в частности эпохи каролингов, несут на себе печать неустоявшихся, незавершенных поисков, это искусство по своему характеру переходное. В X в. возникают произведения романского стиля. Романский стиль развивается на протяжении X, XI и XII вв., т.е. захватил приблизительно три века европейского искусства, по-разному проявляясь в разных регионах.

Особенность романского стиля – в его приземленности, тяжело-весности, незамысловатости. Важно обратить внимание, что в архитектуре романского стиля поменялись между собой значения интерьера и экстерьера храма. Античность отдавала большее предпочтение экстерьеру – величественному, торжественному, масштабному. Интерьер античных храмов невыразителен, мал по объему; там выставлялись фигуры языческих богов, а главные события разворачивались вне храма. В романском стиле, наоборот, внешние формы архитектуры – округлые, давящие, тяжело-весные – достаточно аскетичны, гораздо большее значение придается интерьеру здания.

Хотя деятели западноевропейской церкви пытались управлять искусством и управляли им на самом деле, тем не менее в скульптурном убранстве храмов часто возникало такое, что они не могли ни понять, ни одобрить. Действительно, когда знакомишься с романскими соборами Франции, Германии или Северной Европы, то на рельефах стен, у подножия колонн, на окнах, у дверей обнаруживается огромное число каменных кентавров, львов, бросаются в глаза барельефы и скульптуры различных чудовищ (полуящеров, полуптиц), всякого рода химер.

Эти существа возникли из той прежней традиции, что в период иконоборчества и преобладания орнамента получила название «звериный стиль». Много веков прошло, и уже в Западной Европе X-XI столетий эти же звери сидят на обрамлениях интерьеров храмов, порой даже замешиваются в композицию святых и в число присутствующих при «священных беседах».

С возмущением писал об этой тенденции епископ Бернар Клервоский (1091-1153): «Для чего же в монастырях перед взорами читающей братии эти образы безобразного, к чему тут грязные обезьяны, к чему дикие львы, к чему чудовищные кентавры, к чему полулюди? Здесь под одной головой видишь много тел, там, наоборот, на одном теле – много голов, и так далее. Столь велика, в конце концов, столь удивительна повсюду пестрота самых различных образов, что люди предпочитают читать по мрамору, чем по книге, и целый день разглядывать их, поражаясь, а не размышлять о Законе Божьем, поучаясь».

Действительно, суть этих образов очень древняя, все они пришли в романское искусство из народного фольклора, из сказок, басен, из животного эпоса. Да и вглядываясь, между прочим, в скульптуру романских храмов, нельзя не отметить ее некоторую «мужиковатость», невозможно не обнаружить корни ее явно простонародного происхождения. Это отмечает большинство искусствоведов. Романское искусство поначалу кажется грубым и диковатым, если сравнивать его с утонченностью и пышностью Византии, но вместе с тем оно более непосредственно, в нем даже есть искренняя и пылкая экспрессия, оно гораздо менее регламентировано.

Размышляя об этом, можно прийти к выводу, что не стоит преувеличивать роль символического и трансцендентного начал в средневековой эстетике и в средневековом художественном сознании. Стало уже привычным отмечать мистицизм средневекового менталитета как его ведущую черту, утверждать, что идеальный эстетический объект этой эпохи сводился лишь к незримой духовной сущности и т.п. С одной стороны это так, но с другой – не следует забывать и об огромных массах простонародья, не читавших и не знавших как следует церковных догматов. Когда речь заходила о сюжетах Священной истории, простые люди чаще всего натурализовывали, заземляли, пересказывая эти сюжеты, вводили в повседневные обычные ситуации. Художник также порой очень простодушно и наивно подходит к религиозным сюжетам, как бы воплощая через них живущие в нем представления о том, что очевидно и близко.

Еще очевиднее, полнее и драматичнее подобное жизненное, земное содержание раскрывается в готическом искусстве. В середине XII в. готический стиль получил импульс для развития, которое особенно бурно проходило в XIII, XIV и XV вв. XV в. – это поздний период, получивший название «пламенеющей готики», когда возрастает изощренность и искус-

ность, приоритет элементов формы. Развитие готического стиля – новый этап в развитии средневековой Западной Европы. Готика расцветает в период борьбы городов за независимость от феодального сеньора, в период развития средневекового города-коммуны.

Готическое искусство (как и романское) утвердило в храмовой архитектуре так называемый базиликальный принцип, предполагавший особое строение собора, имевшего в плане форму вытянутого прямоугольника с расширяющимися нефами. В восточном регионе (в Византии и Древней Руси) получил распространение иной – крестово-купольный – принцип строительства храмов.

В средневековой Европе XI-XII вв. собор в городе представлял собой нечто большее, чем место для церковной службы. Наряду с ратушей он выступал средоточием всей общественной жизни, часто в соборе заседал парламент, кроме богослужений читались университетские лекции, исполнялись театральные мистерии.

Отмечая интенсивное развитие в этот период литургической драмы, хорала, остановимся подробнее на своеобразии музыкального мышления средневековья. В музыке на протяжении многих столетий (вплоть до XVII в.) господствовал григорианский хорал, получивший свое название по имени папы Григория I, скончавшегося в VII в. Важно отметить, что природа григорианского пения была строго одноголосной независимо от того, исполнялось песнопение одним певцом или хором. Одноголосная мелодическая линия символизировала полное единение чувств и помыслов верующих, что имело и догматическое обоснование: «Хорал должен быть одноголосным, потому что истина едина».

Даже тогда, когда требовалось усилить хоровое звучание и обогатить его, такие усиление и обогащение достигались только тем, что в исполнении увеличивалось число голосов: двадцать, пятьдесят, сто человек могли воспроизводить одноголосную и неметризованную мелодию. Последнее качество также имело особое значение, поскольку неметризованная мелодия способна нейтрализовать энергию мускульного движения, погасить динамику, в которую невольно вовлекает человека ритм. Освобождение от ритмической регулярности мыслилось и как освобождение от власти повседневной реальности, как условие самоуглубления и медитации, оптимальный путь к достижению состояния отрешенности и созерцательности. Отсюда такое качество григорианского хорала, как его внеличный характер, объективность.

Интонационный рисунок григорианского хорала образует мелодическая линия – непрерывная, текучая, лишенная индивидуальности. Сама собой напрашивается ассоциация с плоскостным характером иконы. Как образы в иконе не имеют третьего измерения, их приемы обратной перспективы нарушают принципы симметрии, святые часто как бы парят в

безвоздушном пространстве, не касаясь нижней рамы иконы, точно в такой же степени было лишено «третьего измерения» и григорианское пение. «Глубина» возникает у мелодии тогда, когда голоса умножают ее в терцию, кварту, квинту, когда появляются контрапункт и полифония, но это уже изобретение XIV и XV вв. Именно в то время, с возникновением перспективистской живописи, глубина появляется и в возрожденческой картине.

В хорале воплощен особый тип музыкального мышления: становление образа представляет собой процесс обновления, не приводящий к новому качеству, т.е. начальный мелодический рисунок остается тождественным самому себе. Любое интонационное развертывание в хорале предполагает истолкование начального тезиса, но не отрицание его. Использование приемов отрицания как способов контраста, противопоставления возникает в музыкальном мышлении более поздних эпох.

В XI-XIII вв. интенсивно развивается и ряд театральных жанров. Прежде всего это относится к религиозным мистериям, которые создавались на основе сюжетов Ветхого и Нового Заветов. В XIII в. во Франции возник новый жанр – театральный миракль, сочетавший бытовые, житейские эпизоды с изображением чудес святых. Заметное место занимала и моралите – дидактическая пьеса с аллегорическими персонажами, темы которых брались из жизни: сочувственное отношение к крестьянам, высмеивание жадности богачей, ханжества монахов, тупости судей и т.п.

Первый образец литературно оформленной литургической драмы появился во Франции еще в XI в. Это сохранившаяся и поныне драма «Жених, или Девы мудрые и девы неразумные». Она разыгрывалась в церкви в цикле пасхальных инсценировок, смысл ее был близок к смыслу мистерий и моралите: в драме разворачивался обобщенный диалог «благочестия» и «нерадения», которых олицетворяли «девы мудрые» и «девы неразумные».

В какой-то момент церковь перестает терпеть театральные представления внутри храма, но, будучи передвинутыми на паперть или городскую площадь, они еще в большей мере усиливают свою зрелищность, злободневность, культивируют импровизационные моменты. Уже первые театральные жанры, безусловно, вмещали в себя немало религиозно неадаптированного содержания. Особенно ярко это демонстрирует средневековый французский фарс с вызывающими названиями странствующих трупп «Дырявые портки», «Весельчаки» и др. Все, что мы находим и в соленом галльском юморе, и в песенках вагантов, предстает как очень мощная струя, наряду с официально адаптированным творчеством формировавшая массовые художественные вкусы и настроения.

Сильная стихия коллективного народного искусства способствовала проникновению фривольных мотивов и в изобразительное искусство. Ху-

дожник и скульптор относились к изобразительному убранству соборов как к своеобразной энциклопедии средневековых знаний; вполне естественно, что в эту энциклопедию попадало все. Не возникало вопросов, как передать канонические сюжеты, но как, к примеру, изобразить аллегория греха, греховных страстей? Удобным поводом для этого стали разные языческие чудовища, химеры, всевозможные обитатели природного мира. Таким образом, произведения скульптуры и архитектуры свидетельствуют об очевидной неоднородности средневекового художественного сознания.

Получила широкое распространение средневековая легенда об акробате, который всю жизнь ездил по белу свету, тешил людей, другого ничего не умел, не знал никаких молитв. Как-то уже на закате жизни он зашел в церковь, скульптура Богоматери вызвала у него такой восторг и воодушевление, что ему захотелось проявить себя и послужить мадонне, как он служил людям. Циркач не придумал ничего другого, как старательно проделать перед мадонной свои самые лихие акробатические трюки и прыжки. Легенда гласит, что Богоматерь не возмутилась, не отвергла этих кувырканий, а благосклонно приняла их как посильный дар, идущий от чистого сердца. В этой легенде присутствует истинная поэзия средневекового сознания: любое самовыражение, если оно идет от души, допустимо, не является нарушением религиозных догматов. Подобный взгляд, безусловно, отличает творческое воображение живописцев, скульпторов и архитекторов.

Еще одно качество западноевропейского художественного сознания можно определить как укорененность в нем образа страдающего и оскорбленного человека. Изображение угнетенного и страдающего человека – затаенный нерв, проходящий через, готическое искусство на протяжении нескольких веков. Недаром готика так возлюбила сюжеты, связанные с мученичеством, где главными предметами изображения были плебей, нищий, странник. Для западноевропейской иконописи не столь характерны образы, демонстрирующие религиозное величие, в отличие, например, от русской иконописи того же и более позднего периода. В готике, как правило, художественное утверждение духовного начала оказывается обратно пропорциональным физической красоте. Если античные статуи наводят на мысль, что прекрасный дух может обитать только в прекрасном теле, то скульптура западноевропейского средневековья свидетельствует об обратном.

Предельное напряжение душевной жизни обозначает себя через искаженные пропорции, через изображение фигур людей, плоть которых измождена, изборождена глубокими морщинами, ее сводит в судорогах. Высокое напряжение внутренней жизни, разрушающее равновесие телесного и духовного, – отличительная черта готического искусства. Герой готической скульптуры беспощаден к своему телу, на нем всегда лежит

печать страдания, он о чем-то мучительно размышляет, что-то мучительно силится понять. Подобная традиция в значительной мере противостояла приемам изображения человеческого облика в древнерусском искусстве. В иконописи Древней Руси можно найти изображение мученичества, но не такого, что выражает себя в резких судорогах и искажениях плоти, ведущих к асимметрии в разных пропорциях.

Лейтмотив русской иконы – представления о религиозном величии святых и мучеников. Исследователи древнерусского искусства связывают эту особенность с развивавшейся в народном сознании величавой народной сагой, в которой доминировали воспоминания о славном прошлом, преобладали стойкие надежды на победу добра, стремления к благообразию жизни. Эти установки повлияли на то, что церкви в Древней Руси не были столь угловатыми и остроконечными, как готические, им были свойственны компактная пластичность, телесная округленность форм; во многом снимался и чрезвычайно острый драматизм, который был характерен для готической иконописи.

По сравнению с западноевропейским, древнерусское художественное сознание являет новые качества – большую демократичность, простоту и даже простонародность. Ему в большей степени присущи такие признаки, как спокойствие и ясность. Обращает на себя внимание и удивительное умение русских архитекторов выбирать ландшафт для постройки храма – всегда на возвышениях, на скрещении путей, так что он был виден очень далеко. Эти особенности также по-своему выражали эпический характер древнерусского сознания.

Следующее его отличие – сам феномен иконостаса как чисто русского изобретения. Ни в Византии, ни в Западной Европе иконостас не встречается. На Руси иконостас появляется в XIV в., когда иконы начинают объединять в общую композицию. Особенность иконостаса состоит в том, что иконы вплотную примыкают друг к другу, их не разделяют даже обрамления, поэтому каждый иконостас смотрится как нечто целое, силуэты и цвета каждой иконы находятся в соподчинении и в гармонии с целым. Имеются специальные религиозно-художественные обоснования природы иконостаса.

Художественная выразительность иконы должна была быть такова, чтобы она могла не только выступать частью ансамбля, но и существовать вне его, чтобы была вхожа в жилище людей, интимно и непосредственно вплеталась в их быт. Для языка русской иконописи характерна симметричность, которую сопоставляют с симметричной композицией сказок, преданий. Эта симметричность выделяется как цветовая, световая особенность русской иконы. В ней выявляются постоянство и приоритет таких цветов, как золотой и красный. Уже к концу XIV – началу XV столетия новгородская икона перестает быть только фольклорным примитивом и становится

артистически тонко разработанным произведением средневековой живописи, в которой проявили себя Феофан Грек, Андрей Рублев и многие другие авторы.

В поздний период средневековья в Западной Европе отмечается усиление внимания художественного творчества к реальному миру. Неутомимое любопытство к природе, зверям обогащается и обрастает все новыми увлекательными подробностями. Этот интерес к реальным подробностям, вполне заземленным деталям – одна из характерных черт художественного сознания XIV в. Все подобные наблюдения позволяют говорить о том, что господствовавшая культура слуха сменяется культурой зрения.

Утверждение новых приемов художественного творчества и восприятия вызвало к жизни и новые эстетические обобщения. Специальных эстетических трактатов теологи западноевропейского средневековья не создавали, их эстетические взгляды рассыпаны по так называемым суммам – своего рода сводам знаний. Так, Ульрих Страсбургский (ум. 1277) одну из глав своего сочинения «Сумма о благе» посвящает теме «О красоте», уделяя особое внимание подробному описанию различных видов телесной красоты «нормального человека». Фома Аквинский (1225-1274) в «Сумме теологии» пишет о незаинтересованном характере переживания прекрасного. В частности, он считает, что все, оцениваемое чувствами как прекрасное, не связано с потребностями удовлетворения какой-либо цели, напротив, эстетическое переживание гасит всякую практическую направленность. Если при восприятии музыки или живописи мы ощущаем чувства одержимости или умиротворенности, то эти наши эстетические реакции представляют ценность уже сами по себе вне их возможной утилитарности. Специфика прекрасного, по мнению Ф. Аквинского, заключается в том, что при лицезрении или постижении его успокаивается желание. «Благо, отыскиваемое искусством, не есть благо человеческой воли или пожелательной способности (собственно благо человека), но благо самих вещей, сделанных или продуцированных искусством. По этой причине искусство не предполагает правильности пожелания». Таким образом, Ф. Аквинский поставил вопрос о несводимости художественно-выразительного начала к сумме уже имеющегося знания; искусство гораздо богаче, чем то, что способно выразить слово, – в этом сила и превосходство художественного произведения.

Завершая свое движение, траектория средневековой эстетики как бы проделывает полный круг. К ранним теориям образа-символа, эманации добавляются размышления о чувственной красоте, художественных критериях, во многом демонстрирующих свою самооценку. Ф. Аквинский даже предпринимает усилие «измерить» прекрасное, он определяет его как нечто завершенное, обладающее числовой гармонией, чувственным восприятием и блеском. Такой подход к анализу прекрасного как суще-

ствующему объективно и вбирающему в себя ряд самоценных качеств, несомненно, близок аристотелевской традиции. Глобальная смена ориентаций – от платонизма к аристотелевским принципам – отразила всю сложность эволюции средневекового менталитета и подчеркнула своеобразие позднего средневековья, одновременно выступающего и в качестве проторенессанса. Усиление внимания человека к предметному миру, любование его чувственно воспринимаемой красотой подготовило в XIV в. наступление новой культурной парадигмы Возрождения. Показательно, что и эстетические теории позднего средневековья во многом реабилитируют реальное бытие и живую человеческую чувственность.

Контрольные вопросы

1. Какие тенденции художественной практики средневековья позволяют оценить эту эпоху как «культуру слуха», а какие тенденции – как «культуру зрения»?
2. Чем можно объяснить столь широкое распространение в художественном творчестве средневековья мотивов языческой мифологии?

6. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ И АРХИТЕКТУРНАЯ КУЛЬТУРА РЕНЕССАНСА

Задаваясь вопросом об исторической периодизации Возрождения, можно отметить относительное единство мнений по поводу его верхней границы: в Италии она датируется 1530 г. – временем утраты независимости итальянскими городами, ставшими добычей габсбургской монархии. В Венеции Ренессанс продолжается до конца XVI в. В этом же столетии он развивается и в странах так называемого северного Возрождения – Нидерландах, Германии, Франции. Однако, если в Италии термин «Возрождение» имел первоначальный смысл – возрождение традиций античной культуры, то в остальных странах Возрождение развивалось как прямое продолжение готической культуры в сторону усиления мирского начала, отмеченного становлением гуманизма и ростом самосознания личности.

Что касается истоков Возрождения, то они размыты, исследователи все время «растягивают» начальные рубежи, отыскивая приметы ренессансного мышления во все более ранних эпохах. Принято выделять три периода Возрождения: проторенессанс (конец XIII–XIV вв.), ранний Ренессанс (XV в.), Высокий Ренессанс (с конца XV в. до 1530 г.) и поздний Ренессанс (до конца XVI в.).

Несмотря на то, что Возрождение изучено более детально, нежели средневековье, эта эпоха таит в себе много вопросов. Один из фундаментальных – в какой мере можно говорить о Возрождении как об отдельной эпохе. Ведь по сути это переходное состояние, т.е. уже не средневековая эпоха, но еще и не буржуазная. Какие признаки позволяют судить о некой завершенности и цельности Возрождения?

Во-первых, принципиально новая картина мира, возникающая в сознании современников. Эта картина формирует иной менталитет, новые принципы поведения, образа жизни, творчества – научного и художественного. В искусстве эпохи Возрождения утвердился самостоятельный художественный стиль Ренессанс. Он подтверждает, что данная эпоха отличалась не просто разрозненными опытами и экспериментами, она выносила, разработала и осуществила свой художественный идеал.

Проторенессансные мотивы в культуре возникают как жажда непрерывного самопознания, любознательности к себе и окружающему миру. Первоначально это проявляется в своеобразном «коллекционировании» коллизий наблюдаемого мира. Светская литература проторенессанса фактически представляла собой свод историй и описаний, еще не оформившихся в характерные для Возрождения жанры.

Если наиболее показательной страной для изучения западноевропейского средневековья является Франция, то в эпоху Возрождения такой страной может служить Италия. В XII и XIII вв. Италии удалось «экспор-

тировать» своих богословов и теологов в Западную Европу, страна развивалась не столбовой, а скорее боковой дорогой средневековья. Именно по этой причине ей удалось сосредоточить главные усилия на изучении права, медицины, других наук. Отсюда развитый интерес к самопознанию, столь характерный для духовной ориентации Италии уже начала XIV в., накопление волевых усилий «не ведающего стеснений» универсального человека. Недаром многие специалисты утверждали, что «петраркизм» как тип мироощущения существовал уже «накануне» Ф. Петрарки.

Петрарку упрекали в том, что его «Письма к потомкам» – очевидная стилизация под античность, литературный прием, плод сочинительства. В самом деле, Петрарка приходит к себе не из личного опыта, а находит себя на страницах своей библиотеки. Те реалии, которые окружали поэта, были настолько сдавлены и убоги, что совсем не могли стать той почвой, которая сформировала эту фигуру. Поэтому «чистая литературность» творческих опытов Петрарки – не что иное, как желание возвысить себя, сделать себя другим. «Петрарка создавал текст, но и текст создавал Петрарку».

Несовпадение творчества и жизни оказывалось удивительно продуктивным состоянием для эпохи, ищущей свое лицо. Впитывая и обрабатывая приемы античности, Петрарка смог совершить прорыв и сформировать духовную территорию для последующих раскрепощенных творческих дерзаний, для утверждения авторского своеволия и человеческого достоинства.

Здесь просматривается и другое важное качество ренессансного художественного сознания – высочайшая степень его *реальности* и одновременно высочайшая степень его *иллюзорности*. Художественное изображение эпохи *захвачено соединением несоединимых полюсов*. С одной стороны, сильно желание спиритуализировать чувственное, с другой – воплотить духовное; с одной стороны – обожествить человеческое, с другой – спустить на землю божественное. Вот фрагмент из яркого и во многом программного для культуры Возрождения трактата Пико делла Мирандолы (1463-1494) «О достоинстве человека»: «Я создал тебя существом не небесным, но и не только земным, не смертным, но и не бессмертным, чтобы ты, чуждый стеснений, сам себе сделался творцом и сам выковал окончательно свой образ. Тебе дана возможность пасть до степени животного, но также возможность и подняться до существа богоподобного – исключительно благодаря твоей внутренней воле».

Буквально во всех классических памятниках Ренессанса обнаруживается это совмещение противоположностей – торжество духа и одновременно радость плоти, мифологизм и демифологизация, реализм и фантастика, небесный верх и телесный низ, космический порядок и свобода воли, натурализм и этический пафос, античность и христианство. Удивительная

стройность, цельность, завершенность, гармония и простота возрожденческих произведений явились следствием актуализации идеалов античности. Новых эстетических категорий для выявления и описания эстетических свойств искусства Ренессанс не выдвинул и продолжал 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 (так называемая «эстетика снизу»). Таковы «Десять книг о зодчестве» Леона Баттисты Альберти (1404-1472), «Книга о живописи» Леонардо да Винчи (1452-1519), «Установление гармонии» Джозеффо Царлино (1517- 1590) и др.

В чем отличие стиля Ренессанс от приемов художественного воплощения античности? Прежде всего – *в возвышении индивидуальности*, которое не обнаруживается в соразмерном и гармоничном творчестве античности. Античный скульптурный, живописный портрет – это скорее не портрет данного человека, а изображение некоего человеческого типа. Он максимально безличен, в то время как на портретах Возрождения лица даны всегда крупным планом, они замечательно красивы, иногда с неправильными чертами лица, но удивительно значительны, очень индивидуальны, часто до конца нераскрыты. Гармония античного искусства более спокойна и созерцательна, в то время как в цельности и завершенности произведений эпохи Ренессанса выразилась и претворилась *колоссальная воля*. Это часто чрезмерная воля, все сметающая на своем пути, однако демонстрирующая возможности самостоятельности и независимости.

В античности человек чувствовал на себе влияние рока, внешней зависимости, а Возрождение глубоко поверило в свои силы. В этом и состоял максимальный апофеоз индивидуальности; возрожденческая жажда активности, жажда преобразований, созидания сравнима лишь с религиозным фанатизмом – такой заразительной неистовостью проникнуто творчество. В эпоху Ренессанса утверждается, по выражению Ле Гоффа, «купеческое время» (толкуемое как «время – деньги»), которое художник стремится не тратить впустую: все заполнить работой, использовать каждый час, трудиться с максимальным напряжением.

Совмещение противоположностей земного и мифологического, чувственного и духовного отличает как религиозные, так и философские медитации художника. Каждому тезису в культуре Возрождения можно найти контртезис, и тоже максимально убедительный. Правда состоит в том, что эти *полюсы сосуществуют внутри любого художника*, взаимодействуют его сознание. Примером может служить картина Тициана «Любовь небесная и земная», ее символика хорошо изучена и проработана. Но самое интересное в том, что современный зритель, взглянув на картину, безусловно, перепутает любовь небесную и земную, потому что каждая

изображается с равной степенью привлекательности. Сходный сюжет воплощен в картине «Битва рассудка со страстью» Б. Бондинелли. На стороне добродетели выступают Аполлон, Диана, Сатурн, Меркурий, Юпитер и Геркулес; на стороне страсти – Венера, Купидон и Вулкан. В небе над сражающимися парит сам Разум со светильником в правой руке: он как бы изливает ясность на добродетель и нагоняет тучи на страсть. Назидательно-аллегорический смысл понятен, однако обе группы изображены с максимальным радением и убедительностью, так что чаша не перевешивается ни в одну, ни в другую сторону.

Весьма показательное явление возрожденческой культуры – новое качество самосознания деятелей искусства. Оно чрезвычайно возвышается по сравнению с предшествующей эпохой, когда к художникам привыкли относиться так же, как к плотникам, каменщикам, мастерам стекольного дела. Сами художники порывают с замкнутой цеховой средой, обращаются к широким слоям интеллигенции, усваивают стиль жизни и поведения гуманистов. Показательно, что когда Филиппо Виллани впервые решил создать жизнеописание выдающихся людей, он включил туда и художников. «Мне должно быть позволено, по примеру античных писателей... включить сюда и художников», – пишет он, как бы оправдываясь. Совсем недавно такой аргумент был бы, конечно, необычным.

Немало написано и о том, что мастерские художников Возрождения во многом становились центрами интеллектуальной жизни. В них заглядывали и ученые, и философы, и аристократы. Как писал Вазари, «в мастерских не только работали, но и вели прекраснейшие речи и важные диспуты», в связи с чем такие объединения порой называли «академией бездельников», тем не менее художников считали носителями широкой духовности. Они интенсивно, наравне с гуманистами, усваивали теоретические интересы эпохи.

Каждое произведение мастера эпохи Возрождения – это создание целостного мира, зримый образ должного бытия. А раз так, то и каждый художник мыслит себя вровень с титаном, центром мироздания, демонстрирующим невероятный универсализм способностей. Из маргинальной фигуры, какой являлся художник в средневековье, он попадает едва ли не в сферу социальной элиты.

Если в средние века с обликом художника традиционно были связаны представления об озорных и непристойных выходках, об уме пополам с придурью, то в Возрождении эти странности во многом отступают. Художник уже далеко не всегда демонстрирует «нео-трефлексированное» поведение своего круга, а, наоборот, в противовес экзальтированным и эпатирующим формам поведения культивирует медитативную сосредоточенность, одиночество, тишину, соединение чувственности и созерцательности.

В тех же случаях, когда художник являет свои «аномалии» и «выламывается» из общего ряда (скажем, при дворе Медичи или даже при дворе папы), то возникают новые аргументы в защиту своеволия художников. Так, Козимо Медичи склоняется к тому, что «редкие таланты – это небесные существа, а не ослы с поклажей», следовательно, нельзя мерить их общей меркой, а надо относиться к ним снисходительно и с пониманием. Художники в эпоху Возрождения были достаточно обеспечены, а если и возникали проблемы, то по причине развитого самосознания художника, не желающего поступиться своими творческими устремлениями, своей профессиональной гордостью, когда она приходила в столкновение со вкусом и капризом заказчика, особенно если речь шла о создании монументальных произведений, требовавших дорогих материалов и долгих лет работы.

Зачинателями Возрождения считаются художники *Мазаччо*, *Донателло* и *Брунеллески*. В их творчестве находят широкое претворение принципы Возрождения, связанные, прежде всего, с идеей *безграничности развития человеческих способностей*. Этот тезис сохраняет свою весомость на протяжении всей ренессансной культуры. Названные мастера активно претворяют и другое важнейшее представление – о *единстве законов, лежащих в основе развития человека и природы*. Этому способствовали и новые художественные приемы – завоеваний живописью трехмерного пространства, создание типа самостоятельно стоящей круглой статуи, не связанной с архитектурой, движение в сторону простых, гармоничных, изящных пропорций, когда совсем исчезает ощущение тяжести камня, сопротивления материала.

Идея единства законов развития человека и природы формировала взгляд на живопись как способную вобрать в себя максимум реалий окружающего мира. Зримую живописность всячески культивируют и подчеркивают. Почти любой сюжет «обогащается» животными, насекомыми, растениями – художник стремится посадить на кромку портрета птицу, жука или большую муху, поместить рядом красивый цветок.

Как пчела добывает мед только с самых ярких цветов, точно так же и художник должен отбирать в окружающем мире все самое совершенное, самое прекрасное. Такая эстетическая установка сознания мыслится в этот период как неоспоримая, как то, что способно привести к осуществлению ренессансного идеала. Идея создания на полотне иллюзии реальной жизни стимулировала разработку *теории перспективы* как особо важной науки для живописца, помогающей сделать зрение стереоскопичным, а предметы – рельефными и осязаемыми. Живопись вторгается в область скульптуры и с увлечением добывается иллюзии пластического объема на плоскости.

Следствием этих эстетических установок явились рационализм и наукообразность художественных теорий Возрождения, увлеченно разра-

батывавших нормативы для композиторов, скульпторов, живописцев. Обсуждению законов перспективы, числовой симметрии, пропорции, анатомии много внимания уделил Леонардо да Винчи. Детальные своды художественных приемов мыслились как идеальный путь к воплощению прекрасного во всем его совершенстве.

В чем же причина того, что столь мощная созидательная энергия вдруг рухнула, почему способ ренессансного мышления оказался несостоятельным? Был ли трагический конец predetermined некими внутренними установками Возрождения, или имелись внешние причины, прервавшие поступательное развитие ренессансного стиля?

Прежде всего утопичным оказался главный тезис Возрождения, полагавшего, что *самое идеальное и совершенное имманентно* (внутренне присуще) *реальности*, надо только суметь извлечь и воплотить эти идеалы. В соответствии с этим Возрождение педантично искало непроверяемые компоненты идеального, демонстрируя их апофеоз в художественном творчестве. Бесстрашие в восхождении духа, соединенное с неустанной творческой активностью, рождало поистине невиданные образцы совершенства. Таковы «Сикстинская капелла» Микеланджело, «Мона Лиза» Леонардо да Винчи и др. Отражало ли это величие реалии возрожденческой жизни? – Нет, все великое в его культуре осуществилось как захватывающая мечта, упоительная иллюзия, ожидание лучшего мира.

Реальная жизнь была жестокой и кровавой. Бешеные успехи ростовщичества и интриги, которые плелись вокруг него, провоцировали заказные убийства; в политической жизни действовал подкуп, враждующие кланы не стеснялись в средствах; о доносах друг на друга (в том числе и самих художников) не приходится и говорить. Все это была реальная почва жизни; ее «нестыковка» с творческим воодушевлением была не просто обычной несоизмеримостью желаний и возможностей. Глобальные установки Возрождения были заведомо утопичны, рисовали мир совсем не его красками.

Отметим хотя бы такое качество, как *принципиальную нетрагедийность* Возрождения: было бы неправильно искать трагедию даже у самого трагедийного художника Микеланджело. Л.М. Баткин точно подметил, что истоки трагедии обнаруживаются не в средоточии печальных образов, а в самых светлых произведениях, не в «Положении во гроб», а в «Рождении Венеры» и «Весне» Боттичелли; не в «Страшном суде» Микеланджело, а в его «Давиде». Там, где Ренессанс достигал невозможного, где он порождал зримый идеал, там обнаруживается порог. Что возможно за этой «претворенной бесконечностью»? – Лишь эпигонство и формотворчество.

Другими словами, недолговечность Ренессанса была сопряжена с *сочиненностью* и недолговечностью самих ренессансных идеалов. С одной стороны, творчество Возрождения полно праздничности, равновесия,

открытости, соразмерности, а с другой – когда эти качества развиваются до предела, налицо колоссальное *духовное и художественное перенапряжение*. Возрождение творит с бесконечной уверенностью в том, что нужно и можно стремиться к абсолютному и при том – земному, к божественному и одновременно – человеческому. Эпоха убеждена, что над искомой цельностью несоединимых начал можно трудиться, максимально мобилизуя волевой порыв. Главное противоречие Ренессанса – *противоречие между абсолютностью умозрительного идеала и относительностью реальных возможностей обычного человека*. С большой исторической дистанции нередко снисходительно относятся к этому грандиозному порыву, не всегда по достоинству оценивая особое ментальное состояние, когда человек впервые так искренне, спонтанно, непосредственно поверил в свои силы. Ошибка заключалась в том, что сам по себе идеал подразумевает некую недостижимую норму. Осуществить идеал нельзя, потому что это означало бы превзойти идеал и лишиться его идеальности. Идеал можно выразить, но нельзя остановить. Как и бесконечность в математике, идеал не может быть исчерпан в конечном результате, а ведь именно к этому бесстрашно шла художественная практика титанов Возрождения.

Любопытно, что на стадии высокого, позднего Возрождения близкие наблюдения по-своему высказывали художники и музыканты. Кастильони, в частности, говорит о *нежелательности соседства в музыке двух совершенных консонансов*, ибо оно ведет к некоторому однообразию совершенства, порождает пресыщенность и обнаруживает чересчур аффектированную гармонию. Не лучше ли разбавлять это монотонное совершенство диссонирующими интервалами – секундой или септимой, способными внести выразительное разнообразие?

Но изобретение новых художественных приемов не сулило спасения, ведь ренессансное стремление к совершенству не имело чисто эстетического характера, оно представляло собой глобальную мировоззренческую программу, глобальную идеологию, которая увлекла и сплотила всех, кто стремился к самоосуществлению. Поэтому если идеальная художественная правильность и могла быть смягчена ухищрениями вкуса, изобретением новых форм, то эстетические приемы были бессильны в отношении тотального мировоззренческого базиса Возрождения.

Уязвимость самих эстетических воззрений состояла в том, что бесконечная вера в возможности человека привела к убеждению о существовании неких абсолютных правил создания безупречного искусства. А раз правила существуют, их надо отыскивать и воплощать. Позже, когда «правила» начали тиражировать эпигоны, когда наступил *маньеризм*, в глаза стала бросаться искусственность многих теоретико-художественных построений.

Таким образом, нарастание тенденций кризиса обнаруживалось в самой внутренней логике развития ренессансной культуры, в ее исходных принципах. Красноречивы в этом отношении даже стилистические формы общения и переписки: повсюду можно встретить такие выражения, как «сверхчеловеческий», «небесный», «бессмертный», «божественный» и т.д. Причем названные понятия обращали не к античным персонажам, не к светским или духовным владыкам, а к друзьям и близким людям. Любые проявления человеческой жизни мыслились как «грандиозные», «превосходные», «великолепные» – от великолепного завтрака до роскошных похорон; и это отражало не просто манеру говорить, но и манеру мыслить, так как подобные изыски произносились чрезвычайно серьезно.

Устремленность к бесконечному, к абсолютному в период позднего Ренессанса вошла в открытое столкновение с не менее характерной тягой эпохи Возрождения к равновесию и гармонии. Данное противоречие побуждало культуру решать свои проблемы заново. Но все коллизии, возникавшие в последующие века в европейской культуре, все поэтапно преобладавшие ответы отталкивались именно от этого исходного принципа, невозможность претворения которого обусловила трагизм и кризис ренессансного мироощущения.

Огромное достижение художественной практики и теории Возрождения состоит в том, что ценой собственных заблуждений, ценой отрицания себя они породили чрезвычайно богатство последующих поисков, позволили сложиться новоевропейской эстетической проблематике. Хотя Ренессанс уже в главных своих тезисах был обречен на гибель, тем не менее он дал жизнь таким образцам и формам творчества, которые продемонстрировали возможность дерзкого совмещения идеально-воображаемого и реалистического. В этом – непреходящий опыт и значение Ренессанса для последующих судеб художественного сознания.

Контрольные вопросы

1. Каковы общие черты, сближавшие художественную теорию и практику Возрождения и античности и в чем неповторимая специфика этих культур?
2. В чем состояли главные противоречия ренессансного художественного идеала, приведшие его к кризису?

7. ЭСТЕТИКА НОВОГО ВРЕМЕНИ (XVII–XVIII ВВ.)

Как известно, в XVII в. Европа вступила в эпоху Нового времени. Эта стадия культуры ознаменовалась прежде всего возникновением общества принципиально нового типа, не скованного жестко традицией и канонем. Новационный тип общества (в отличие от традиционного) – это разомкнутое и относительно открытое общество, способное существовать и развиваться, лишь непрерывно модифицируя свою основу. С точки зрения эстетики, чрезвычайно важное значение имеет то обстоятельство, что именно в XVII в. последовательное развитие мировых художественных стилей сменяется их параллельным развитием, взаимодополняющим сосуществованием. Если до этого в Европе готический стиль приходит на смену романскому, а затем сам сменяется ренессансным стилем, то в XVII в. почти одновременно возникают и развиваются большие мировые стили, имеющие наднациональный характер, охватывающие разные виды искусств, – барокко и классицизм.

Художественное сознание послевозрожденческих эпох формируется уже большим числом факторов, чем в предыдущие столетия. Интенсивно развивается как само художественное творчество, по-прежнему оказывающее существенное влияние на художественные установки современников, так и публичное обсуждение проблем искусства. Вопросы предназначения искусства, эволюции художественного вкуса, иерархии искусств становятся достоянием художественной критики, разрабатываются и самими мастерами искусства («эстетика снизу»).

Сосуществование и параллельное развитие мировых художественных стилей подтверждало со стороны искусства своеобразие новой ситуации в культуре, разрушающей автоматизмы привыкшего к канонам восприятия. Самосознание отдельного человека также постепенно освобождается от пуповины группы, диктата родоплеменных регулятивов. Теперь, чтобы идентифицировать себя с определенными культурными и социальными группами, требуется сделать выбор, т.е. самому избрать круг ценностей, наиболее созвучных собственной индивидуальности.

Новые культурные условия расширяли и возможности индивидуального начала в художественном творчестве – возможности формирования авторских стилей, утверждения собственного художественного видения. Тем самым искусство получает новые стимулы «самодвижения». Обычно, когда требуется понять истоки возникновения новых жанров изобразительного или музыкального искусства, причины изменения направлений эволюции театра или литературы, всегда выявляется социальная подоплека этих процессов. Если до Нового времени подобные параллели еще выглядят более или менее прозрачно, то начиная с XVII в. картина существенно усложняется.

Искусство Нового времени отличается богатством художественных накоплений, традиций. Оно настолько утвердилось как достаточно самостоятельная сфера деятельности, что уже напрямую не связано ни с культовыми, ни с этическими, ни с политическими целями. Свободное сочинительство, комбинации всех известных приемов языка, неожиданные стилевые ходы заметно усиливают роль экспериментальных, игровых сторон искусства, отныне все в большей мере опирающегося лишь на требование вкуса. Отсюда и отмечаемые многими специалистами новые возможности самодвижения искусства, эволюционирующего не только под влиянием социальных или культурных факторов, но и под влиянием уже самого состоявшегося художественного опыта.

Если в эпоху Возрождения обсуждались преимущественно эстетико-гносеологические вопросы (отношения искусства и действительности), то в XVII в. акцент был перенесен на этико-эстетическую проблематику. Человек, его возможности, предназначение, приобретенные и врожденные качества находятся в центре внимания философов XVII–XVIII вв. Зондирование человеческих возможностей происходит максимально интенсивно. Ведь после Возрождения человечество прошло еще одну ступень исторического опыта: оно убедилось, что человеческая личность находится во власти тысячи сложных причин. Какой бы внутренней мощью, порывом, волей не обладал человек, ему не удастся вырваться из природных и социальных уз, нередко формирующих судьбу человека вопреки его воле. Поиски искусства XVII–XVIII столетий также отличаются заинтересованным вниманием к человеку, усилием измерить его возможности, проникая в психологию, в анализ его внутренней, субъективной жизни. Эта доминанта пронизывает и искусство барокко, и искусство классицизма. Именно по этой причине искусство Нового времени так тяготеет к драматическим сюжетам, которые характерны для практики как барочной, так и классицистской драмы, художественной литературы, воссоздающих хаотичную картину мира, делающих акцент на видении мира как метаморфозы, на парадоксальности действительности, ее ожесточенной динамике.

Подобная окрашенность характерна и для философии XVII в. Основной тезис «Левиафана» Т. Гоббса – «война всех против всех» – в известной степени выражает доминанту мироощущения этого столетия. **Фрэнсис Бэкон (1561-1626), Томас Гоббс (1588-1679) и Джон Локк (1632-1704)** в Англии, **Рене Декарт (1596-1650) и Пьер Гассенди (1592-1655)** во Франции, **Бенедикт Спиноза (1632–1677)** в Нидерландах, **Готфрид Лейбниц (1646-1716)** в Германии – все философы, творившие в XVII в., старались выработать более или менее удовлетворительную философскую модель мира, которая не вполне удавалась, ибо в большинстве своем они придерживались точки зрения деизма, т.е. признания одно-

временного влияния двух противоположных начал. Р. Декарт, к примеру, выделяет две субстанции мира – умопостигаемую и телесную, причем ни одну из них он не признает в качестве ведущей. Если внимательно проанализировать систему доказательств в текстах классиков философии этой эпохи, то для каждого тезиса можно обнаружить свой контртезис.

Деистическое мировоззрение как нельзя лучше характеризовало состояние разорванности сознания, брожения умов. Открытия Н. Коперника и Г. Галилея, показавшие, что Земля не является центром Вселенной, выбили привычную почву из-под ног, поместили сознание современников в совершенно иную систему координат. Чрезвычайный интерес у мыслителей XVII в. вызывает проблема времени. Идея изменяемого, текучего времени как фона и условия человеческого бытия, когда мир в каждую историческую секунду уже не равен самому себе, а пребывает в постоянной трансформации, захватывает воображение современников.

В какой степени жизненный путь человека зависит от личной активности, а в какой он предопределен объективными обстоятельствами, – этот рефрен заявляет о себе в самых разных философских системах, выступает специфическим сюжетом протестантской этики. Представление о картине мира как иррациональной, хаотической, динамичной соседствует с усилием проанализировать конфликты, вывести «формулу» сложной борьбы противоположных начал.

Особенности эстетики барокко

На этом фоне вполне закономерно возникновение такой стилевой формы, как барокко. Барокко полнее других стилей совмещало в себе полярные полюсы, выразительнее отражало разорванность самосознания культуры XVII в. В наибольшей степени барокко претворилось, пожалуй, в архитектуре. Итальянский скульптор и архитектор Л. Бернини по праву считается классиком этого стиля. Для архитектуры и скульптуры барокко характерны импульсивность, динамика, чрезмерность и, в какой-то мере, мистицизм.

Предельное выражение стиля барокко в музыке проявилось в оратории; этот жанр пришел из средних веков и Возрождения. Барочная оратория отличается особой помпезностью, стремлением к внешним эффектам, необычайной пышности, которой она достигает в Новое время. В некоторых ораториях использовалось до двенадцати четырехголосных хоров, подтверждая репутацию этого жанра как пышного барокко в музыке.

В живописи стиль барокко во многом представляет Рубенс. В широком смысле как о барочных художниках можно говорить о Рембрандте и Веласкесе.

В искусстве барокко усилена сторона телесности, плотной материальности, которую сильная динамика лишает былой ясности и определенности. В большинстве живописных произведений происходит разрушение

линейного восприятия в пользу живописного, начинает доминировать не рисунок, а цветосветовые отношения. Такими тонкими приемами изобразительное искусство передает новое чувство жизни. В картинах Веронезе, Бассано, Тинторетто контур сливается с окружающим, а само ощущение формы переходит с поверхности предметов в глубину, усиленную напряженными цветовыми оттенками красочной феерии. Для нового живописного направления характерно появление открытого мазка, размывающего замкнутую цельность отдельных цветовых плоскостей и порождающего своеобразную живописную вибрацию. Часто в портретах и натюрмортах контуры отдельных предметов не прорисованы, материально-осязательная выразительность передается гаммой цветовых и световых бликов, уходящих в сгущения мрака. С одной стороны, эти приемы родились «наощупь» в процессе субъективных экспериментов, с другой – они очень точно передали ментальное состояние эпохи, нарастание черт пессимизма, меланхолии, тревоги, т.е. объективно смогли углубить символику искусства.

Безусловно, разрушение законченных классических форм – в самой природе барокко. Это качество сообщает барокко простор воображения, неограниченные возможности шуток и игры. Мастера барокко сознают: искусство сильно не только тем, что способно к наблюдению действительности, но и непредсказуемым творческим порывом, не только правилом, но и неправильностью. Привлекательность художественного мира основана не столько на воспроизведении окружающих логических связей, сколько на алогизмах, парадоксах, соединении несоединимого. Изобретая новые приемы композиции, обманывая ожидания зрителей, барокко дает большую пищу для воображения. Последнее обстоятельство существенно поднимает роль реципиента, т.е. того, кто воспринимает искусство. Акцент художественного творчества не только на объективных сторонах действительности, но и на стремлении через особые языковые средства усилить креативное, творческое начало, дающее пищу интеллектуальным и эмоциональным способностям самого индивида, заставляет обсуждать объективные и субъективные основы художественного вкуса.

Идеалы гуманизма претерпели существенную метаморфозу в искусстве барокко (от итал. *barocco* – причудливый, странный) – художественном стиле в европейском искусстве конца XVI – середины XVIII вв., отражающем кризис идей и художественных принципов эпохи Возрождения. В творениях многих художников этого стиля в характере человека подчеркиваются уже не гармоническое начало и гражданский пафос, а слабость, зависимость от сверхъестественных сил, от рокового стечения обстоятельств. Пессимистическое восприятие жизни нашло отражение не только в творчестве художников, но и поэтов, драматургов.

Испанский драматург Кальдерон формулирует свое пессимистическое отношение к реальности в названии одной из своих программных пьес

“Жизнь есть сон”. В ней он четко формулирует свое идейно-эстетическое кредо. Еще более мрачно смотрят на мир поэты немецкого барокко Гофмансвальдау и Грифиус: все земное они считают олицетворением заблуждения и тлена, мучений и всепоглощающей ночи.

В этот период – Контрреформации – усиливается влияние католической церкви, что отражается на тематике произведений искусства. То и дело героями становятся мученики за христианскую веру, разного рода аскеты и проповедники. Разумеется, в искусстве барокко проявляются и гедонистические мотивы, но они сочетаются с мотивами покаяния, и, как правило, аскетическая доктрина одерживает здесь верх.

Новому идейному комплексу соответствуют и стилевые средства. В изобразительных искусствах прямые линии, радостные краски, ясные пластические формы, гармоничность и пропорциональность, присущие искусству эпохи Возрождения, заменяются в барокко затейливыми, извилистыми линиями, массивной динамикой форм, темными и мрачными тонами, смутной и волнующей светотенью, резкими контрастами, диссонансами. В словесном искусстве наблюдается та же тенденция. Поэзия становится вычурной и манерной: стихи пишут “в виде” бокала, креста, ромба.

Искусство барокко – явление противоречивое, в его рамках было создано немало разноплановых значительных художественных произведений. Однако видных теоретиков оно не представило и его влияние не было таким прочным и устойчивым, как влияние ренессансного искусства или классицизма (от лат. classicus – образцовый) – направления в литературе и искусстве европейских стран конца XVI – начала XIX вв., которое характеризуется нормативностью, установлением строгих правил художественного творчества и регламентацией эстетических критериев художественного произведения. Но было бы ошибочным недооценивать влияние барокко на развитие мирового искусства. Некоторые его черты возрождаются в модернистском искусстве, мы можем наблюдать их и сегодня.

Рационализм как основа эстетики классицизма

Эстетические принципы классицизма за время его существования претерпели значительные изменения. Характерная особенность этого направления – преклонение перед античностью. Искусство Древней Греции и Древнего Рима рассматривалось классицистами в качестве идеальной модели художественного творчества. “Поэтика” Аристотеля и “Искусство поэзии” Горация оказали огромное влияние на формирование эстетических принципов классицизма. Здесь обнаруживается тенденция к созданию возвышенно-героических, идеальных, рационалистически четких и пластически завершенных образов. Как правило, в искусстве классицизма современные политические, нравственные и эстетические идеалы воплощаются в характерах, конфликтах, ситуациях, заимствованных из арсенала античной истории, мифологии или непосредственно из античного искусства.

Эстетика классицизма ориентировала поэтов, художников, композиторов на создание произведений искусства, отличающихся ясностью, логичностью, строгой уравновешенностью и гармонией. Все это, по мнению классицистов, полно отразилось в античной художественной культуре. Для них разум и античность – синонимы. Рационалистический характер эстетики классицизма проявился в отвлеченной типизации образов, строгой регламентации жанров, форм, в интерпретации античного художественного наследия, в обращении искусства к разуму, а не к чувствам, в стремлении подчинить творческий процесс незыблемым нормам, правилам и канонам (норма – от лат. *norma* – руководящее начало, правило, образец; общепризнанное правило, образец поведения или действия).

Как в Италии наиболее типичное выражение нашли эстетические принципы эпохи Возрождения, так во Франции XVII в. – эстетические принципы классицизма. К XVII в. художественная культура Италии в значительной мере утратила свое былое влияние. Зато явно обозначился новаторский дух французского искусства. В это время во Франции сформировалось абсолютистское государство, которое объединило общество и централизовало власть.

Упрочение абсолютизма означало победу принципа универсальной регламентации во всех сферах жизни, начиная от экономики и кончая духовной жизнью. Долг – вот главный регулятор поведения человека. Государство олицетворяет собою этот долг и выступает как некая отчужденная от индивида сущность. Подчинение государству, исполнение государственного долга – высшая добродетель индивида. Человек мыслится уже не свободным, как это было характерно для ренессансного мировоззрения, а подчиненным чуждым ему нормам и правилам, ограниченными неподвластными ему силами. Регламентирующая и ограничивающая сила выступает в форме безличного разума, которому должен подчиниться индивид и действовать, следуя его велениям и предписаниям.

Высокий подъем производства способствовал развитию точных наук: математики, астрономии, физики, а это, в свою очередь, обусловило победу рационализма (от лат. *ratio* – разум) – философского направления, признающего разум основой познания и поведения людей.

Никола Буало

Яркий представитель рационализма в философии – Рене Декарт (1596–1650) – французский философ-дуалист, математик и естествоиспытатель. Свою методологию рационализма он изложил в работе “Рассуждение о методе”. В трактате Декарт сформулировал основные методологические принципы рационализма, ставшие философской основой эстетики классицизма: ясность, логичность, последовательность, упорядоченность мышления.

Известно, что обычно в обществе наблюдается неравномерность в развитии видов и жанров искусства: как правило, какой-то вид искусства или жанр занимает ведущее положение. В эпоху Возрождения такую роль играла живопись. Во Франции XVII в. ведущее место занимает художественная литература, на втором месте стоят театр и архитектура, а живопись отодвигается на задний план. Поэтому и доктрина классицизма была разработана, главным образом, на материале литературы и, в частности, драматургии. Более того, эта разработка научной теории была сделана в литературной форме, как в античности.

Самым известным теоретиком классицизма стал Никола Буало (1636–1711) – французский поэт, критик. Свою доктрину он изложил в стихотворном трактате “Поэтическое искусство” (1674), основываясь на принципах рационализма. Искусство, по Буало, должно быть подчинено строгой регламентации со стороны разума. Требования ясности, четкости анализа распространяются Буало и на эстетику. Он говорил, что язык любого художественного произведения должен отличаться рационалистичностью, композиция его должна строиться по строго установленным правилам. А главная задача художника – убеждение силой и логикой процесса мышления.

Одним из основных принципов эстетики Буало является требование во всем следовать античности. Он даже выступает за сохранение античной мифологии как источника нового искусства. Корнель и Расин часто обращаются к античным сюжетам, давая им современную трактовку. Под античными именами и событиями они выводят современных героев и актуальные конфликты. Необходимо отметить, что французские классицисты ориентируются, скорее, на суровое римское искусство, а не на древнегреческое. Буало использует материал античности для противопоставления его как искусству и эстетике барокко, так и буффонаде Табержена, комедиям Мольера, басням Лафонтена, в которых он видит проявление своеволия, нарушение правил, посягательство на дисциплину.

Классицисты переосмыслили античное понятие меры, которую эстетика Возрождения трактовала как внутреннюю гармонию, присущую человеку от природы. Они тоже ищут гармонию, в первую очередь личного и общественного, но на путях подчинения индивида абстрактному государственному принципу. Поэтому мера выступает у них в виде внешнего ограничивающего начала. Такая концепция меры возникает не только из идеализации абсолютистских устоев жизни, но и одновременно из пессимистической оценки социума, в котором воцаряется хаос эгоистических воль, потому, по их мнению, людям и необходимо внешнее принуждение. Так, классицисты приходят к противоречию: с одной стороны, они культивируют дисциплину, подчинение абсолютистским правилам, а с другой – ставят проблему социализации личности, воспитания человека,

способного сдерживать эгоистические стремления, жить бок о бок с другими людьми, т. е. распоряжаться свободной волей.

Классицисты, как и теоретики эпохи Возрождения, вслед за античными философами занимаются проблемами красоты, гармонии, пропорций, но видят в них умопостигаемость, идеальную сущность, ограниченную геометрической точностью. По Буало, красота – это гармония и закономерность Вселенной, но источником ее является не сама природа, а некое духовное начало, упорядочивающее материю и противостоящее ей. Духовную красоту он ставит выше физической, а произведения искусства – выше творений природы. Природа у Буало уже не норма, не образец для художника. В понимании сущности искусства он исходит из того, что она предварительно должна быть очищена, освобождена от первоначальной грубости, оформлена упорядочивающей деятельностью разума, и только после этого она может быть использована художником. Именно такую облагороженную природу Буало называет “изящной”. “Изящная природа”, скорее, отвлеченное понятие, чем объективная реальность. Для Буало природа противостоит духовному началу. Разум, дух упорядочивает материальный мир, и художник воплощает как раз духовные сущности, лежащие в основе природы. Разум и духовное начало в данном случае тождественны. Любое художественное произведение должно черпать в разуме свой блеск и достоинство. От поэта необходимо требовать точности, ясности, обдуманности. Нет красоты вне истины, поэтому и критерии у них одни – ясность и очевидность. Буало уверен, что все непонятное некрасиво.

Ясность содержания и воплощения – вот основные признаки красоты художественного произведения по Буало. Причем ясность должна касаться не только частей, но и целого. Гармония частей и целого провозглашается как непрременная основа прекрасного в искусстве. Все туманное, нечеткое, непонятное, неразумное Буало объявляет уродливым.

Поскольку разум абстрагирует, обобщает, имеет дело чаще всего с общими понятиями, рационалистическая эстетика ориентируется на родовое, типическое. Применительно, например, к живописи, ориентация на общее проявляется в предпочтении композиции рисунка, колориту и вообще краскам.

Сознательная ориентация классицистов только на общее проявляется в способе типизации. Так, выдвигается требование тождества характера. Оно непосредственно сопряжено с требованием единства времени. А если действие должно развиваться в рамках 24 часов, то изображаемый характер должен оставаться тождественным самому себе, т.е. не изменяться. Нарушение этого правила Буало считает логической ошибкой и критикует с этой позиции драматурга Лопе де Вега.

Если Буало выступает против того, чтобы изображать характер в развитии, то он игнорирует и пользу изображения тех условий, в которых формируется характер. Характер, изолированный от условий, места и времени, представляет собой продукт абстрагирующей деятельности мышления. Тип для искусства классицизма совпадает с родовым понятием. Таким образом, наряду с принципом тождества, классицистами выдвигается абстрактно-логическая манера создания типа. Сущность ее в том, что живой субъект сначала “рассекается”, берется одна черточка конкретного индивида, все остальные части отбрасываются, а нужная выпячивается, подавляя все остальное в характере, все индивидуальное, все оттенки и краски. Типический образ превращается в сухую геометрическую абстракцию. Такой метафизический способ типизации у классицистов органически сочетается с широким использованием гиперболы. Данный метод суживал и познавательные, и эмоционально-действенные возможности художественного образа, лишал его глубины и убедительности, а ведь ради нее и проводилось “расчленение” характера.

Метафизический способ типизации в теории и практике классицизма находится в полном соответствии с характером философии XVII в. Он обусловлен мировоззрением классицистов. Несмотря на противоречивость и метафизичность, эстетика классицизма была шагом вперед в художественном и научном развитии человечества. Руководствуясь ее принципами, Корнель, Расин, Мольер, Лафонтен и многие другие писатели XVII в. создавали выдающиеся художественные произведения.

Контрольные вопросы

1. Эстетика барокко. Термин «барокко». Основные эстетические принципы барокко.
2. Учение о «предустановленной гармонии» Лейбница.
3. Классицизм в эстетике. Термин «классицизм».
4. Основные принципы классицизма. Трактат Н.Буало «Поэтическое искусство».

8. ЭСТЕТИКА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XVIII – НАЧАЛО XX ВВ.)

Основная особенность эстетики английского Просвещения состоит в том, что она исходит из реального человека того времени. Английские эстетики отстаивают сенсуалистические, эмпирические принципы и частично материалистические. Это эстетика антипуританской направленности. Известно, что пуританское движение отрицательно относилось к искусству, которое, как считалось, отвлекает от молитвы, порождает лень и разврат, нарушает дисциплину и способствует разорению людей. Английские теоретики и моралисты искусства стремились преодолеть примитивный аскетизм пуритан. Под их покровительством искусство стремительно развивалось: именно в Англии впервые появился реалистический роман и зародился сентиментализм (от франц. *sentiment* – чувство) – течение в европейском искусстве конца XVIII – начала XIX вв., возникшее как реакция на рационалистическое искусство классицизма и утверждавшее самоценность личности, мира ее чувств. Английские просветители рассматривали искусство как путеводитель к подлинной нравственности. Проблема взаимоотношения искусства и нравственности была центральной для английской эстетики XVIII в., что определило ее этическую направленность.

Эстетические идеи английского Просвещения были подготовлены еще до революции теориями Фрэнсиса Бэкона и Томаса Гоббса.

Джон Локк (1682–1704) был идеологом компромисса между буржуазией и дворянством, достигнутого после буржуазной революции. Специально вопросами эстетики он не занимался, а к искусству относился пренебрежительно. Однако именно он положил начало ряду важнейших эстетических идей английского Просвещения. Для дальнейшего развития английской эстетики решающую роль сыграли следующие теоретико-познавательные положения Локка:

– нет врожденных идей, процесс познания возникает в опыте и на основе опыта;

– разум человека с самого начала представляет собой “*tabula rasa*” – “чистую доску”;

– нет ничего в разуме, чего не было бы раньше в чувствах (эти гносеологические принципы положены в основу анализа ряда эстетических категорий: прекрасное, вкус и др.).

Интересна теория эстетического воспитания Локка, она вытекает из его концепции человека. Идеальный человек, в представлении Локка, характеризуется явно “прозаическими” качествами: рассудительностью, самообладанием, расчетливостью, бережливостью, стремлением к накоплению богатства. Воспитание такого человека не предусматривает влияния ис-

кусства. Разве что танцы дают детям “пристойную уверенность” и “умение держаться” и подготавливают к вступлению в общество старших. Другие же виды искусства приносят больше вреда, чем пользы. Особенно резко Локк говорит о поэзии. В ней нет никакого смысла, она отвлекает от дела, ведь мало кто видел, чтобы на Парнасе обнаружались золотые или серебряные рудники. В отношении искусства Локк приближается к пуританству. Очевидно, что его теория представляет интерес для эстетики не своими непосредственными высказываниями о педагогической роли искусства, а философской методологией и теорией познания.

Локк стал родоначальником идей Просвещения, но это не значит, что они были восприняты последователями в таком виде, в каком он их сформулировал. Иногда их интерпретация была очень своеобразной. Эмпирические и сенсуалистские идеи Локка наталкивались на классицистические традиции, которые в Англии имели большой вес почти всю первую половину XVIII в. В частности, Поп, а позже и Рейнольдс отстаивали рационалистические принципы классицизма.

Александр Поп (1688–1744) – выдающийся представитель поэзии классицизма – опубликовал поэму “Опыт о критике”, в которой изложил основные принципы поэтики классицизма. Вслед за Буало Поп считал, что художники античности дали высшие образцы творчества. Задача поэзии – подражать природе, но природа должна быть облагорожена. Уродливому и дисгармоничному нет места в поэзии. Поп просил художников избегать смешения жанров, особенно “высоких” с “низкими”. Однако он, вопреки принципам классицизма, охотно культивируют низкие жанры. Он также считает, что новые авторы могут превосходить древних.

Классицизм Попа тесно связан с идеями английского Просвещения. В философских поэмах “Опыт о морали” и “Опыт о человеке” он изложил свои поэтические, философские и этические воззрения, развивая оптимистическую концепцию, согласно которой, наш мир является “наилучшим из возможных миров”, а имеющиеся в нем противоречия и диссонансы разрешаются в общую гармонию.

Второй крупный теоретик искусства того периода – Джошуа Рейнольдс (1723–1792) – художник, организатор и первый президент Королевской академии искусств. Эстетическая теория Рейнольдса противоречива, а порой эклектична. Однако симпатии художника по отношению к классицизму очевидны. Он требовал, чтобы художник постоянно извлекал из сложной и многообразной природы “чистую идею”, “познавал истинные формы природы вне их случайного искажения”. Целью художника является воспроизведение “идеальной красоты”, “совершенства”, ибо сама природа – это не только ее формы как таковые, но и “устройство человеческого сознания и силы представлений”. В качестве главного принципа творчества Рейнольдс предлагал выразить “общую идею природы” в

художественном произведении. Это означает, что в процессе творчества важно выявить общее, родовое. Отклонение от этого принципа привело бы к воспроизведению случайного, хаотического. Поскольку общее познается разумом, то он должен играть в творчестве первую роль. Рейнольдс придавал большое значение “правилам”, которые, по его мнению, являются путями лишь для тех, кому не хватает гения.

Наряду с этими положениями, Рейнольдс выдвигал и выходящие за рамки классицизма. В этом отношении показательно его требование к художнику настойчиво изучать природу, поскольку она неисчерпаемый источник, из которого проистекает все совершенство. Он считал необходимым точно воспроизводить любые явления жизни, выступал против напыщенности, требуя от художника естественности и простоты, которые достигаются в результате точного наблюдения и опыта. Таким образом, доктрина классицизма была трансформирована Рейнольдсом в соответствии с национальными особенностями развития искусства и общественной жизни в своеобразный английский вариант просветительского классицизма.

В разработке эстетики Просвещения чрезвычайно важны труды Антони Эшли Купера Шефтсбери (1671–1713) – крупного английского философа и моралиста. Его работы по проблемам этики и эстетики собраны под общим названием “Характеристика людей, нравов, мнений, времен”. В концепции философа деизм причудливо сочетается с идеями и терминологией философии Платона. Идеалом человека, по Шефтсбери, является гармонически развитая личность, предполагающая единство истины, добра и красоты, совершенства физического, нравственного и интеллектуального. Нет истинного эстетического наслаждения вне добра, нет истинной моральной радости вне прекрасного.

К понятию нравственной красоты Шефтсбери подходит путем анализа основных разрядов красоты:

– “мертвые формы” – все, что сделано человеком из различного материала (дворцы, статуи и пр.), а кроме того, человеческое тело как материальный феномен;

– “формы, которые создают формы” – это красота вдвойне, в этих формах есть разумность, действие и творение; это и произведение ума, и “сам ум”; это более высокий вид красоты по сравнению с первым;

– “сами формосозидающие формы” – это “начало, ключ и источник всего прекрасного”.

Платоновскую теорию о сущности красоты Шефтсбери использует для обоснования тезиса о том, что нравственная красота есть наивысшая сила по сравнению с другими проявлениями прекрасного. Нравственное совершенствование человека осуществляется через созерцание красоты мира и красоты искусства. Интуитивная способность различать добро и зло, кра-

соту и уродство дана человеку от рождения в виде задатков, которые необходимо развивать. Красоту мира, красоту добродетельных поступков, красоту нравственных отношений человек способен постичь, если он сам добрый, если его способности развиты соразмерно.

Таким образом, красота и добро, по Шефтсбери, находятся в органическом единстве, коренящемся в их сущности. Поэтому эстетическое и нравственное воспитание идут в одном и том же направлении – формировании всесторонней и гармонически развитой личности.

Никто из английских просветителей не подчеркнул так ярко роль искусства в формировании нравственного облика человека, как Шефтсбери. И никто с такой силой не указал на значение нравственного содержания искусства для развития самого искусства. Искусство выполняет свое назначение только тогда, когда оно ставит и решает нравственные проблемы, когда выступает в качестве средства нравственного воспитания человека. Теряя нравственное значение, произведение искусства теряет и эстетическую ценность.

Развитие, систематизацию и дальнейшее обоснование идеи Шефтсбери получили у Френсиса Хатчесона (1694–1746), считавшего английского моралиста своим учителем и горячо рекомендовавшего всем изучать его труды. Единственное, что смущало его в работах Шефтсбери – недостаточно корректное отношение к религии. Хатчесон очень хотел и продолжать дело учителя и согласовать свои взгляды с догмами христианской религии. При этом он не отходил от комплекса идей Просвещения. Ведь и английская революция поднимала на своих знаменах Библию.

Не так поэтично, как Шефтсбери, но зато строго научно Хатчесон анализировал соотношение нравственных и эстетических понятий. Из двух его трактатов, объединенных под названием “Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели”, первый посвящается анализу понятий красоты, порядка, гармонии, целесообразности, второй – рассмотрению проблем морального плана.

В трактовке категорий эстетики Хатчесон исходит из принципов сенсуализма, хотя в определенном отношении отходит от локковских традиций. Способность получать удовольствие от произведений искусства он относит к сфере чувств; она им рассматривается как врожденная (автор называет ее “предопределенной”). В качестве исходного пункта в эстетическом анализе Хатчесон берет понятие “внутреннее чувство” – основополагающее для Шефтсбери. Это чувство тоже дано от природы, но для его развития требуется “просвещение и образование”. Так, мыслитель старается согласовать положение о “предопределенности” чувства прекрасного и моральных чувств с необходимостью просвещения и образования. Что же касается многообразия эстетических вкусов и предпочтений, то оно определяется “ассоциацией идей”. Ведь человек иногда питает отвращение

к прекрасному предмету и испытывает расположение к уродливому. Соединение идей, ассоциации для таких необоснованных проявлений чувств всегда дают достаточно оснований.

Само же чувство прекрасного, по Хатчесону, обладает характером всеобщности, поскольку есть объективные признаки прекрасного. Он различает красоту абсолютную и относительную. Под абсолютной понимается такая красота, которую мы находим в предметах без сравнения с чем-либо внешним. Относительная, или сравнительная, красота та, которую воспринимаем в предметах, считающихся подражаниями или подобиями чего-либо.

Относительная красота основана на некотором соответствии или своего рода единстве между оригиналом и копией (прежде всего Хатчесон имеет в виду искусство). Причем, чтобы получить ее, вовсе не обязательно, иметь какую-то красоту в оригинале. Произведение может быть прекрасным, даже если оригинал был лишен красоты. А вот правдоподобие, определяющее сходство с оригиналом, совершенно необходимо.

Источником как абсолютной, так и относительной красоты, ее основой Хатчесон считает “единство среди большого разнообразия”. Вселенная прекрасна, поскольку все комбинации, все сходство в ней являются “презумпциями замысла”. Мир устроен прекрасно; этот тезис типичен для идеологии английского Просвещения. Социальный оптимизм просветителей проецировался и на Вселенную.

Таким образом, источником красоты является все мировое устройство – социальное и природное. Воспринимается оно непосредственно внутренним чувством, данным от природы. В процессе восприятия мы получаем специфическое удовлетворение. Характеризуя понятие эстетического удовольствия, Хатчесон подчеркивает, что идея красоты и гармонии необходима и непосредственно приятна нам. Эстетическое чувство здесь отличается от познавательного акта, от волевых стремлений, от материальных интересов, т. е. имеет бескорыстный интуитивный характер. При этом эстетическое чувство органически едино с моральным чувством.

В отличие от эстетического чувства моральное удовлетворение мы получаем от рассмотрения тех эмоций, действий или характеров мыслящих агентов, которые называем добродетелями. Моральное чувство дано нам от природы. Природа не создана безразличной по отношению к добродетели. Создатель придал добродетели красивую форму, чтобы побудить нас стремиться к ней, и дал нам сильные эмоции в качестве побудительных причин добродетельных действий. Разумеется, моральное чувство тоже бескорыстно.

Единство этического и эстетического – следствие Божественного установления. Сама идея связи этического и эстетического, характерная для английских просветителей, опять же основана на ассоциативной

психологии. Между естественными формами красоты, между красотой отдельных форм, связей и нравственными качествами устанавливаются определенные отношения по ассоциации, и вследствие этого сами по себе эстетические явления приобретают нравственное значение. При этом решающую роль играет нравственное чувство, поскольку именно оно является основой внешней красоты человека, его поступков, действий и характера. Эстетическое наслаждение от восприятия произведений искусства тоже определяется моральным чувством. Искусство воплощает в образах человеческих характеров определенные нравственные качества, душевные свойства, своеобразие типов и тем самым оказывает сильное воздействие на публику, способствует ее нравственному развитию, определяет действия и поступки людей.

Проблема эстетического нашла свое своеобразное истолкование у известного английского философа-агностика Давида Юма (1711–1776). Он опубликовал ряд эстетических работ: “О норме вкуса”, “О трагедии”, “Об утонченности вкуса и аффекта” и др. Некоторыми сторонами своего учения Юм приближался к просветителям, хотя и оставался агностиком.

Он, как и другие английские эстетики, исключает сферу эстетического из познавательной деятельности человека. Область эстетического – это область чувств. Для решения ряда эстетических проблем он прибегает к понятиям “ассоциации”, “привычки”. С точки зрения Юма красота не имеет объективной основы и существует только в воспринимающем сознании. Он не отрицает существования форм или качеств, проистекающих из внутренней структуры объекта и являющихся основами красоты. Но мы о них не знаем и не можем знать. Потому Юм и не исследует эти возможные качества. Он сосредоточивает свое внимание на анализе субъективных условий восприятия красоты.

Свои старания установить норму вкуса Юм объединяет с фактом существования различий в эстетических суждениях. Есть два источника этих различий и даже противоречий. С одной стороны, предстают неодинаковые склонности отдельных людей, с другой – “нравы и мнения” нашего времени и общества, считает философ. Искусство приводит к смягчению нравов. А связь его с нравственностью концентрируется вокруг понятия эстетического удовольствия.

Идеи Юма получили интерпретацию в работах Адама Смита (1723–1790). Смит изучал нравственную философию под руководством Хатчесона, дружил с Юмом и испытал влияние его идей. Он воспринял у него понятия “привычки”, “ассоциации идей” и другие.

Проблемам эстетического посвящена пятая часть книги Смита “Теория нравственных чувств, или Опыт исследования о законах, управляющих суждениями, естественно составленными нами, сначала о поступках прочих людей, а затем о наших собственных”. Автор начинает с анализа влия-

ния обычая и моды на наши понятия о прекрасном и безобразном. Смит отмечает, что различные причины оказывают существенное влияние на моральные чувства людей. Это подтверждается, по его мнению, наличием противоречивых мнений относительно того, что достойно похвалы, а что – порицания. Основными причинами, влияющими на моральные чувства и суждения, предстают обычай и мода. Внимательное изучение их роли приводит автора к выводу, что обычай и мода “распространяют свою власть на наши суждения о прекрасном во всех его проявлениях”.

Определенную форму поведения, выбор одежды Смит связывает с понятиями общественного престижа и общественного положения. Они диктуются людьми, занимающими высокое положение и имеющими хорошую репутацию.

Он проводит различие между изящными искусствами и предметами эстетики обыденной жизни. Изящные искусства долговечнее бытовых предметов. Архитектурные шедевры живут веками, музыкальная мелодия передается от поколения к поколению, поэма может храниться вечно. Благодаря этому сохраняют свою жизненность некоторые особенности вкуса и стиля. Однако Смит выступает против доктрины классицизма, согласно которой, различные формы проявления красоты имеют абсолютную ценность во все времена. Философ уверен, что выдающиеся художники вносят определенные изменения в понимание красоты, они вводят новую форму, а это отражается на моде, входит в обычай. Обычай и мода распространяют свою власть не только на произведение искусства, они влияют и на наши суждения о красоте природных объектов. Например, в одном животном нам кажется красивым и гармоничным одно, в другом – совсем другое. Каждый класс вещей имеет свою структуру и свою собственную красоту, совершенно отличную от структуры и красоты других классов вещей.

Далее Смит рассматривает влияние обычая и моды на моральные чувства. Здесь он не только сближает, но часто идентифицирует эстетические и этические принципы. Только внешняя красота существует автономно. Более глубокая, содержательная красота бытует лишь на основе высоких нравственных характеристик и качеств. Нравственные отношения являются главными и менее зависят от обычая и моды. Общее направление в развитии эстетической культуры подчинено задачам нравственного развития общества.

Как представитель английского Просвещения, Смит внес определенный вклад в исследование эстетических вопросов, в частности, в решение проблемы взаимосвязи искусства и нравственности, этического и эстетического. Он был одним из немногих просветителей, кто разрабатывал вопросы моды в эстетическом плане. Правда, он не пришел к мысли о том,

что мода входит в сферу эстетического. Ему она представлялась в некотором смысле автономной областью наряду с обычаем.

Сенсуалистские и материалистические тенденции английской эстетики эпохи Просвещения проявлялись в трактате Эдмунда Берка “Философское исследование о происхождении наших идей о возвышенном и прекрасном” и в работах Генри Хоума (лорда Кеймса).

Исходным пунктом своеобразной концепции Хоума является локковский сенсуализм. Он отрицает врожденные идеи и считает, что все идеи возникают из опыта, принимает локковское деление качеств на первичные и вторичные. Прекрасное он считает то чем-то субъективным, то имеющим объективную основу в свойствах воспринимаемого объекта. Это противоречие порождает трактовка философом содержания опыта. Дело в том, что Хоум делит чувства на высшие (зрение, слух) и низшие (осязание, обоняние). Высшие чувства образуют некое промежуточное звено между областью низших ощущений и разумным мышлением. Этот связующий момент между ощущением и мышлением создает область эстетических переживаний. По традиции английской философии Хоум относит эстетическое к области человеческих чувств.

Рассматривая свойства предметов, которые делают их прекрасными, мыслитель отмечает единообразие, упорядоченность, пропорциональность, простоту и целесообразность. Он вводит понятие красоты движения, т. е. понятие грации, развивает и концепцию возвышенного. Чувство возвышенного философ связывает с величиной предмета в экстенсивном или интенсивном плане.

Как и другие английские просветители, Хоум подчеркивает, что именно эстетические чувства способствуют формированию и развитию общественных связей. Искусство смягчает и гармонизирует характер человека, способствует воспитанию чувства долга. Под его влиянием происходит формирование нравственных качеств личности человека и нравственного поведения. Чувства формы, порядка, соразмерности слагаются как бы параллельно с нравственными свойствами индивида, происходит процесс социализации личности. Под влиянием изящных искусств человек становится общественным существом. Эти идеи Хоума получили широкое распространение среди эстетиков немецкого Просвещения.

Необходимо вспомнить и одного из выдающихся художников и теоретиков искусства – Вильяма Хогарта (1697–1764). Свои эстетические взгляды он изложил в книге “Анализ красоты” – ярком просветительском произведении. Хогарт выступил против тех эстетических принципов, которые пропагандировала Королевская академия, – канонов классицизма. Он считал, что изображать нужно природу, а не “затертые” сюжеты из Библии. Ему хотелось, чтобы в искусстве отражалась сама жизнь – события, конфликты, характеры.

Хогарт прямо не ставит проблему взаимоотношения искусства и нравственности. Но всем содержанием своего творчества, всеми своими теоретическими изысканиями он так или иначе затрагивает этот вопрос. Хогарт чувствует слабые места традиционной английской просветительской трактовки соотношения этического и эстетического; все либо смешивали, либо отождествляли, либо радикально разделяли эстетические и этические принципы. Он хочет найти те отличительные признаки, которые определяют эти понятия. Основным признаком красоты он считал гармоническое сочетание единства и многообразия, примером которого является волнистая змеевидная линия, представляющая собой, на его взгляд, наивысшую степень красоты и привлекательности. В практической области существенным признаком красоты Хогарт называл целесообразность.

Завершает плеяду английских просветителей Джозеф Аддисон (1672–1719) – сторонник просветительского классицизма, автор ряда эстетических очерков и “опытов”. Он защищает основные правила эстетики классицизма, требует абсолютного соблюдения единства места, времени и действия. Вместе с тем он выдвигает просветительские идеи. Так, он подчеркивает значение эмоциональных переживаний в сфере эстетического. Опираясь на обычный психологический опыт, Аддисон характеризует эстетическое чувство как “радость воображения” и указывает на его объективный источник, которым он считает “великое”, или грандиозное, “новое” и “прекрасное”. К “великому” можно причислить море, горы, огромные деревья. “Новое” – это необычные формы природы, в том числе и уродства. “Прекрасное” же непременно обладает гармонией, пропорциональностью и симметрией. Согласно Аддисону, эти объективные признаки эстетического служат толчком, порождающим переживания моральные, интеллектуальные и религиозные. Природа эстетически нейтральна, но Бог создал нас такими, чтобы мы наслаждались его творениями.

Эстетический вкус Аддисон определяет как способность души воспринимать все прекрасное с удовольствием, а все несовершенное – с неудовольствием. Ее он считает в какой-то степени врожденной.

Поскольку Аддисон подчеркивает большое значение эмоционального начала в сфере эстетического, отмечает важную роль воображения в художественном творчестве и восприятии, при анализе эстетических категорий исходит из чувственного опыта, то можно сказать, что в своей эстетике он выходит за рамки классицизма и следует по пути обоснования эстетических принципов Просвещения.

Просветительское движение в Англии прошло ряд этапов. Оно включало различные по содержанию тенденции, но общими особенностями эстетики английского Просвещения в целом являются ее приверженность сенсуализму и интерес к этическим вопросам, окрашивающим всю эстетическую теорию.

Основные идеи французского Просвещения – вера в человеческий разум, призванный обеспечить прогресс человечества, защита научного познания и технического прогресса, религиозная и этическая терпимость, отстаивание неотъемлемых естественных прав человека и гражданина, отказ от догматизма и метафизики. Отсюда и эстетика просветителей Франции проникнута острой социально-политической и этической направленностью.

Эстетические идеи французского Просвещения формируются уже в первой половине XVIII в. В это время выходит в свет большое количество эстетических и искусствоведческих трактатов, в которых, с одной стороны, продолжают пропагандироваться принципы классицизма, а с другой – выдвигаются новые идеи. Так, огромную роль в подготовке теорий эстетики французского Просвещения сыграли работы аббата Жана-Батиста Дюбо, Шарля Беттё и Кондильяка.

Кондильяк, например, перенес на французскую почву и переработал сенсуалистские принципы Локка. Он пытался применить их к анализу происхождения искусств, которое связывал с возникновением языка как средства общения. Танцы, живопись, драма, согласно Кондильяку, возникли из потребности сообщения о случившемся или из желания передать другим свои чувства. Анализируя понятие прекрасного, он связывает его с понятиями “хорошего” и “красоты”. Все хорошее доставляет нам удовольствие вкусом или запахом, а красивое нравится нашему зрению, слуху или осязанию. Польза усиливает “хорошесть и красоту” так же, как и “новизна и редкость”. Кондильяк оказал влияние на эстетику французского Просвещения, прежде всего, своими теоретико-познавательными идеями.

Основоположителем просветительского движения во Франции был Вольтер (1694–1778), сформировавший девиз: “Разум и наука!” Всю жизнь он посвятил борьбе с феодально-абсолютистскими порядками, с католической церковью и средневековой схоластикой. В этой борьбе он широко пользовался средствами искусства. Драмы, философские романы и стихи были для него оружием.

Творчество Вольтера относится к первому периоду Просвещения. Его мировоззрение еще не отличается тем радикализмом, который свойствен просветителям более позднего времени. Его политическим идеалом является “просвещенная монархия”, он деист и масон, а вовсе не атеист, как иногда думают. Признавая существование Бога в виде сверхъестественной силы, которая создала мир и теперь стоит в стороне от него, Вольтер тем самым как бы старается подчеркнуть отличие своего миро-созерцания от вульгарного материализма. Все это отразилось и на его эстетических взглядах. В своих трагедиях Вольтер пропагандирует идеи Просвещения: веротерпимость, свободолюбие, толерантность, человечность. Однако все эти элементы просветительской идеологии он воплощает

в классицистской форме. Для него Корнель и Расин – непререкаемые авторитеты, как и незыблемы каноны классицизма.

Этот крупнейший просветитель не мог преодолеть старых эстетических канонов (именно поэтому он не оценил Шекспира, упрекая его в отсутствии вкуса и незнании элементарных правил). При этом в своих философских повестях и романах он идет по пути типичного просветительского реализма. Правда, в эстетической теории эта сторона творчества Вольтера не нашла своего отражения.

Эстетика Вольтера в основном исследует проблемы искусства. Свои взгляды на важнейшие проблемы художественной культуры он высказал в многочисленных предисловиях к своим драмам, в критических статьях, письмах. Им написан также ряд философско-эстетических статей в “Философском словаре”. Поскольку в своих общефилософских и политических статьях он стремится к конкретности, высмеивает отвлеченные метафизические рассуждения, в некоторых его эстетических работах чувствуется релятивистская позиция. Так, в статье “Прекрасное” он отказывается давать определение этому понятию. Для негра прекрасное – черная кожа, приплюснутый нос; для черта – пара рогов и хвост... Это понятно, считает Вольтер. Но вот если спросить философа, что такое прекрасное, он начнет городить невообразимую чепуху. Иронический тон Вольтера направлен против схоластических “рассуждательств” по поводу абстрактных понятий. В других эстетических статьях он оставляет иронически скептический подход и сам дает определения абстрактным понятиям. Например, в статье “Вкус” Вольтер определяет данное понятие как “чувствительность к прекрасному и уродливому в искусствах”, а в искусстве “есть истинные красоты” и “хороший вкус, который их различает”.

Извращенный вкус, по Вольтеру, проявляется довольно определенно: это все то, что противно просвещенному уму, например, предпочтение претенциозного и жеманного простому и естественному. Главными причинами дурного вкуса Вольтер считает отсутствие общественной жизни, церковь, недостатки ума и неразвитость некоторых видов искусств. Вкус, по его мнению, определяется различными социальными мотивами. Поэтому современный ему мир Вольтер называет лишенным хорошего вкуса. Путь к воспитанию вкуса – в просвещении и преобразовании жизни всех народов.

Воспитание хорошего вкуса для Вольтера – лишь часть более широкой проблемы – воспитательного значения искусства. Искусство – средство воспитания в людях добродетели. Он возлагает особенно большие надежды на театр, который не только воспитывает, но и объединяет людей, делает их общительными.

Вольтер оказал огромное влияние не только на французскую, но и на немецкую и русскую эстетическую мысль.

К раннему периоду французского Просвещения принадлежит крупный писатель и известный социолог Шарль Луи Монтескье (1689–1755). Как и Вольтер, Монтескье был деистом, он признавал существование сверхприродного, Божественного первоначала, управляющего миром. Католические и другие религиозные учения о Боге он отвергал самым решительным образом. Находясь под влиянием английской философии XVII–XVIII вв., Монтескье усвоил и развил эмпирические, сенсуалистские положения английских философов, социологические и политические концепции английских просветителей, учение об опытном происхождении знания, критиковал агностицизм и идеализм, признавал объективность истины.

Главная идея, выдвинутая Монтескье, о существовании всеобщей закономерности мира, которой подвластен даже Бог, оказала большое влияние на современников. Как социолог, Монтескье выдвинул идею о том, что общественная жизнь подчиняется естественным закономерностям. Климат и почва, по его мнению, в конечном счете определяют все стороны жизни общества, все институты, учреждения, законы различных стран и народов. Он критиковал феодально-абсолютистское государство, выдвигая в качестве идеального строя конституционную “просвещенную” монархию.

Свои эстетические идеи Монтескье сформулировал в трактате “Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства”, написанном при участии Дидро для “Энциклопедии”, в “Персидских письмах” и в книге “О духе законов”. Как и все просветители, он придавал большое значение воспитательной роли искусства. Из всех видов искусства он отдавал явное предпочтение театру. Воспитание, как и все на свете, подчиняется естественным законам. Характер воспитания зависит от формы правления: в монархиях предметом воспитания будет честь, в республиках – добродетель, в деспотиях – страх. Сам философ сочувственно относился к республиканской системе воспитания, где главной добродетелью считалась любовь к законам и отечеству.

Монтескье выступал против пуританско-аскетических тенденций, против сурового ригоризма по отношению к искусству. Он писал, что моралисты, считающие искусство вредным, как раз убеждают нас в его влиянии на душу человека. И глупо это влияние отрицать, поскольку музыка, например, пробуждает все чувства и дает душе ощутить кротость, сострадание, нежность, тихую отраду, т. е. смягчает нравы. Об этом писали еще английские просветители. Наиболее показателен трактат “Опыт о вкусе”, написанный Монтескье под влиянием английской эстетики в стремлении развенчать аскетизм. Душа, говорит он, ярче всего проявляет себя в удовольствиях. Они и составляют предмет вкуса: приятное, хорошее, нежное, изящное, возвышенное, прекрасное... Поэзия, живопись, музыка, танцы, скульптура, архитектура, различные виды игр, наконец, явления природы

доставляют нам удовольствие. Тут Монтескье дает определение вкуса: это способность чутко и быстро определять меру удовольствия, доставляемого людям тем или иным предметом. Важным представляется автору и вопрос о взаимоотношении пользы и красоты. Испытывая удовольствие при виде полезного предмета, мы называем его хорошим, когда же нам доставляет удовольствие созерцание предмета, лишённого непосредственной полезности, мы называем его прекрасным. Это явная попытка автора выделить специфику эстетического. Он не противопоставляет пользу и красоту, а разграничивает эти понятия.

Монтескье пытался определить объективные условия прекрасного. При этом он шел по пути психологического наблюдения. Душа “любит” порядок, разнообразие, симметрию, контрасты, неожиданность. Этим условиям, по мнению философа, отвечает древнее искусство, в отличие от средневекового.

Монтескье рассматривал искусство вкупе с общественными проблемами, для него связь эстетической деятельности с различными сторонами социальной жизни людей была очевидна. Эстетические и социологические взгляды Монтескье оказали влияние на многих философов, эстетиков и теоретиков искусства.

Просветительское движение во Франции XVIII в. нашло свое наиболее полное и последовательное выражение в теоретической и практической деятельности Ламетри, Гольбаха, Гельвеция и Дидро – представителей второго этапа французского Просвещения.

Они критиковали феодализм во имя создания новых общественных отношений и духовных ценностей. Их гуманизм нашел воплощение в требованиях свободы, равенства, братства, научного прогресса и развития производства. Главная цель – утверждение царства разума и справедливости – сопровождалась борьбой со старой идеологией за воспитание нового человека. Просветители считали необходимым воспитать человека с новыми чертами характера, с современными моральными и эстетическими идеалами. Не случайно они так много внимания уделяли вопросам искусства и эстетики, связывая их с важнейшими социологическими и идеологическими проблемами.

Философским знаменем французских просветителей второго периода был материализм, который, впрочем, соседствовал с идеализмом в понимании общественной проблематики. Основой нового общества они считали справедливость и “естественного человека”. Если люди правильно поймут свою выгоду, то будут действовать в полном согласии с интересами всех, несмотря на свой эгоизм. Значит, основа общественной гармонии коренится в человеческом разуме. Отсюда такое внимание к воспитательной роли искусства.

Противоречия эпохи Просвещения отразились в эстетических концепциях того периода. С одной стороны, это требование абсолютной правдивости художественных произведений, с другой – необходимость пропаганды новых идеалов. Искусство в соответствии с этими требованиями изображало то отвратительного эгоиста, то моральную абстракцию в роли идеального гражданина. Наиболее ярко противоречия эстетики Просвещения выявились у Дени Дидро (1713–1784), находившегося под большим влиянием идей английского Просвещения, в частности работ Шефтсбери. Он написал “Трактат о прекрасном”, в котором приходит к выводу: восприятие отношений – основа прекрасного. Вслед за англичанами Дидро осуществляет поиски объективной основы красоты.

Хотя он и исходит из идей английского Просвещения, он так политически заостряет их, что англичане вряд ли могли бы принять их за свои. Они говорили, что искусство смягчает нравы и таким образом влияет на нравственность. Дидро принимает это положение и превращает его в целую программу революционно-демократического воспитания граждан. От тезиса о влиянии искусства на моральный облик людей он приходит к выводу о том, что искусство должно обличать зло и пороки, выносить свой приговор, устрашать тиранов, а художник обязан быть “наставником” всему роду человеческому. Искусство должно воспитывать людей в духе гражданских добродетелей и мужественности, воодушевлять их и вести за собой. Такие идеи могли возникать и пропагандироваться только в предреволюционной ситуации. Как подчеркивал Дидро, не всякое искусство способно выполнить свое предназначение. На это способно только высокое, идейное, каждое произведение которого должно выражать собою “какое-либо великое правило жизни”, должно быть назидательным, иначе “оно будет немо”.

Дидро стремился сделать искусство демократичным. Он хотел, чтобы художниками становились простые люди и изображали бы быт таких же простых людей. Он приводил в пример Шардена и Греза, представителей третьего сословия в искусстве, которые предметом изображения выбирали привычную им жизнь. Дидро объявлял простых людей действительными носителями моральных и эстетических ценностей. Эта позиция контрастировала с классицистической, которая допускала изображение лиц третьего сословия только в произведениях комического жанра.

В “Салоне 1761 г.” Дидро резко критикует фальшь аристократической живописи и неестественность ее форм. Причем он резко отрицательно относится не только к жеманности и манерности, но и к аллегории, столь любимой классицистами. Философ говорит, что аллегория редко бывает величественна, почти всегда холодна и туманна, а потому не может быть правдивой. Правила же, по мнению автора, приводят искусство к рутине. Так, в аристократическом искусстве Дидро видит искажение самой сущно-

сти художественной деятельности. Особенно достается в этой работе художнику Буше, который, как говорит Дидро, творит “из головы”.

Идеалистической эстетике Дидро противопоставляет свою концепцию, базирующуюся на материалистической гносеологии. В качестве исходного пункта своей эстетики Дидро формирует такое положение: то, что чаще всего встречается в жизни, является приоритетным образцом для искусства. Естественно, с природой ничто не может сравниться. Если наблюдение природы не стало преобладающей склонностью писателя или художника, Дидро рекомендует не ждать от него ничего путного. И напротив, если художник изображает натуру, то от него можно ожидать чего-то значимого

Гармоничность самой прекрасной картины является слабым подражанием гармоничности природы. Природа выше искусства. И чем меньше разница между образцом и искусством, тем выше умение и старание художника. Классицисты тоже говорили о подражании природе, но не всякая натура для них была моделью искусства, а только та, которая была очищена от первоначальной грубости, “изящная” природа. Будучи представителем материализма, Дидро отрицает наличие в природе порядка или беспорядка, нормального или ненормального. Все причинно обусловлено, и потому все в природе таково, каким должно быть в силу каузальных связей. Такая механистическая и созерцательная позиция выглядит упрощенной и зауженной.

Дидро рассматривает художественное творчество как деятельность, сходную с научным познанием. Принципиальной разницы между наукой и искусством он не находит. Красота в искусстве имеет то же основание, что истина в философии – соответствие наших суждений явлениям природы, а в искусстве – соответствие образа предмету. Тот, кто стремится к наиболее точному воспроизведению природы, является историком природы, а тот, кто обрабатывает ее, приукрашивает, – поэт. Сам же Дидро выступает то как историк, то как поэт. Он предпочитает считаться историком, но то и дело входит в противоречие с этим образом. И это естественное отражение противоречивости эстетики Просвещения. Несовместимость состоит в том, что при изображении реального эгоистического буржуа у просветителей наблюдается натурализм. Когда же героя пытаются представить образцом добродетели и гражданственности, впадают в морализаторство.

Дидро стремится найти равновесие между действительностью и идеалом, и в конце концов склоняется к идеалу. Это ярко проявляется в его концепции типизации. Способ типизации сводится к устранению индивидуальных черт, к выделению лишь одной стороны характера. В результате такого абстрагирования остается отвлеченное выражение какой-либо страсти, порока или другого качества человеческого характера. Вместо сложного противоречивого образа получается абстракция какой-то челове-

ческой черты. Это схоже с абстрактно-логическим способом типизации у классицистов.

Актер должен, по мнению Дидро, играть не “нутром”, а “холодной головой”, должен быть не чувствительным, а бесстрастным и спокойным. Играющий “нутром” делает это неровно, нецельно, подлинный же актер играет, руководствуясь рассудком, изучением человеческой природы, неустанным подражанием идеальному образу. У него все измерено, рассчитано, упорядочено, и такой актер всегда совершенен. Это типично просветительская точка зрения. Истинный актер – гражданин, отрекающийся во имя целого от своих личных чувств и своекорыстных интересов.

Большой вклад в развитие эстетики французского Просвещения внес также Жан Делаंबर (1717–1783). Философской основой его концепции является материализм с позиции сенсуалиста-скептика. Он, как и все просветители, подчеркивает воспитательное значение искусства. Вопрос о природе искусства Делаंबर решает с тех же позиций материалистического сенсуализма. Искусство – это подражание природе. Изобразительная природа искусства наиболее ярко проявляется в живописи и скульптуре, менее всего – в музыке. Между этими крайними точками находятся поэзия и архитектура. Но все искусства суть подражания, изображения. Выразительный характер искусств покоится на их изобразительности.

Еще один эстетик французского Просвещения – Клод Адриан Гельвеций (1715–1771). В отличие от Дидро, Вольтера и Монтескье, он не занимался вопросами эстетики специально, а был художественным критиком. В центре внимания Гельвеция – социально-политические, социологические и этические проблемы, и лишь в связи с ними он затрагивает и проблемы эстетики, которые развивает на основе материалистического сенсуализма. По его мнению, прекрасное – это то, что производит на большинство людей сильное впечатление. Ощущения от прекрасного должны быть достаточно сильными и яркими, но не болезненными. Они возникают при созерцании пропорции. Сама структура эстетического объекта Гельвецием не анализируется.

Возвышенным Гельвеций называет то, что производит на нас еще более сильное впечатление, но к этому впечатлению всегда примешивается известное чувство почтения или страха. Так, небесная высь, простор морей, извержение вулканов своей грандиозностью вызывают у нас чувство боязни и страха. Ведь именно боязнь и страх ассоциируются у нас с представлением о силе и могуществе. Он рассматривает возвышенное более подробно, чем прекрасное. Отчасти это связано с тем, что Гельвеций, интересующийся вопросами этики, главное внимание уделяет проблеме воспитания великого человека, сильного характера. А это и есть проявление возвышенного в общественной жизни.

Эстетический вкус философ также связывает с ощущением и интересом. Он усматривает скрытую зависимость между вкусами народа и его интересами. Вкусы полностью определяются изменениями в форме правления или в нравах народа.

Рассматривая природу искусства, Гельвеций полемизирует с Монтескье, искавшим источник развития искусства в физических и климатических условиях. Климат и природа в Греции остались прежними, говорит он, почему же современные греки так отличаются от прежних? Все различие в уме и характере народов мы должны приписывать различию государственного устройства и причинам духовного порядка. Поэтому искусство, его идейное содержание, его формы и жанры зависят от формы правления и нравов народа.

Сущность искусства состоит в подражании. Но не для всякого искусства есть в природе модель. Сюда относится, например, архитектура и музыка. Их совершенство не зависит от сходства с внешними предметами. Почти во всех других областях искусства совершенство произведений заключается в “приукрашенном” подражании природе. Положение о необходимости “приукрашивания” природы только внешне напоминает соответствующий тезис классицизма. В сущности, Гельвеций говорит о творческом воспроизведении действительности, а в связи с этим – о силе “абстракции”, которой пользуется художник. Он разделяет предметы, заново слагает их и создает из них новые. В этом, по Гельвецию, заключается украшение природы. Таким образом, он говорит о творческом преобразении природы, действительности и обобщенном воспроизведении ее. Лишь на этом пути художник может достигнуть правды.

Вопрос о критерии искусства эстетик решает в свете своего понимания задач искусства. Его цель – вызывать ощущения, нравиться. Действуя на чувства, искусство действует и на ум. А значит, подлинная цель искусства состоит в идейно-эмоциональном воспитании человека, в воспитании способности правильно понимать свой интерес. Какое же искусство может выполнить такую задачу? Разумеется, правдивое.

Гельвеций поднимает и проблему гениальности. От природы, говорит он, все люди равны. Природа делит поровну свои дары. Талант и гений – это общее достояние. Гений является продуктом условий, в которых он находился, продуктом общества. Конечно, Гельвеций неправ, отрицая природные задатки, но в целом его эстетическая теория стала существенным вкладом в развитие науки.

Особое место среди французских просветителей занимает Жан Жак Руссо (1712–1778). Его социальный идеал – республика, свобода, равенство, причем равенство не только политическое, но и имущественное. Руссо стоял во главе сентиментализма как литературного направления, для которого были характерны культ чувства, эмоциональное начало, апология

задушевности, простоты, естественности. Все это накладывает отпечаток на эстетическую теорию Руссо. Вопрос о взаимоотношении между искусством и нравственностью стоит в центре его эстетики, которая, как и все его творчество, противоречива. Как сторонник сентиментализма, он отстаивает право чувства, интеллектуальное богатство человеческой души, стихийность страстей. При этом Руссо – человек революционного долга, спартанского нравственного идеала и аскетической добродетели. Такая нравственная позиция просветителя и определяет все противоречия, возникающие у него при определении социальной функции искусства. С одной стороны, он осуждает искусство, поскольку оно обязано своим происхождением “нашим порокам”. С другой стороны, Руссо считает необходимым и полезным изображение простого обыкновенного человека, трудолюбивого, отличающегося добродетельностью. Он настаивает и на демократизации художественной формы, устранении ложной патетики, поддельной героики и искусственной формы. Он требует простоты, ясности, доходчивости стиля, искренности, естественности изображения. Все эти стилистические и формальные требования нашли отражение в кодексе поэтики сентиментализма.

Руссо видит и декларирует социальные противоречия современного ему общества, но борьба с его недостатками приобретает у просветителя иконоборческую, спартански аскетическую форму. Именно этим объясняются его многочисленные заявления о том, что искусство противоречит подлинной добродетели. Он объявляет идеалом народные празднества, безыскусные, проникнутые духом патриотизма, которые проводятся без приготовлений, без пышности и роскоши.

Так что Руссо видит противоречие не вообще между искусством и нравственностью, а между эстетическими принципами господствующих классов и нравственностью простых людей. Просветитель резко критикует искусство аристократов, но эта критика носит обобщенный характер: эмоций в ней больше, чем аргументов. Однако эстетическая концепция Руссо была с восторгом воспринята якобинцами. Якобинский культ Верховного существа, а также народные празднества, проводимые во время Французской революции, берут начало в эстетике Руссо.

Помимо общей проблемы о взаимоотношении искусства и нравственности, Руссо рассматривает и отдельные виды искусства. В своих высказываниях о живописи Руссо подвергает критике стиль рококо. Вычурности, жеманству он предлагает противопоставить естественность, простоту подлинного искусства. Он ставит вопрос о соотношении рисунка и цвета в живописи. Для него главное в искусстве – содержание, концепция, находящая свое выражение в рисунке, который, по мнению Руссо, дает жизнь краскам, в нем концентрируется идейно-эмоциональная сущность живописи.

Уделяет Руссо внимание и музыке. Он говорит, что душой музыки является мелодия, подобно рисунку в живописи. Что же касается гармонии, то она, по его мнению, играет подчиненную роль: может помогать мелодии, но, выдвинутая на первый план, гармония суживает мелодию, лишает ее энергии и выразительности.

Анализируя различные виды искусства, Руссо приходит к выводу, что их сущность заключается в воспроизведении жизни. От всех произведений искусства он требует правды, верности природе.

Эстетические воззрения французских просветителей отличаются острой социально-политической направленностью, проникнуты духом гуманизма, они ориентировали искусство на реалистическое изображение действительности. Не случайно французские просветители оказали сильнейшее влияние на немецкую, итальянскую, испанскую и русскую эстетическую мысль.

Принято считать, что основателем немецкой эстетики является Александр Баумгартен (1714–1762). Гносеология Баумгартена содержит два раздела: эстетику и логику. Эстетика содержит в себе теорию “низшего”, чувственного познания, логика – высшего, интеллектуального. Для обозначения низшего знания он избирает термин “эстетика” (aisthetikos), что одновременно трактуется автором как чувство, ощущение и познание. Если логика является наукой о законах интеллектуального познания, то эстетика – наука о законах чувственного познания. Соответственно существуют два вида суждений: логические и чувственные, “сенситивные”. Логические формируются из отчетливых представлений, а чувственные – из смутных. Логические суждения Баумгартен называет суждениями разума, чувственные – вкуса. И если объектом логических суждений является истина, то объект эстетических – прекрасное (совершенство, познаваемое через чувства). Прекрасному противостоит безобразное.

Эстетику Баумгартен делит на “теоретическую” и “практическую”: теорию прекрасного и теорию искусства. В рамках теоретической эстетики философ определяет объективную основу прекрасного – это совершенство как объективное свойство мира в целом и каждой его части. Совершенство постигается как в чистом познании (разум) и неясных представлениях (чувственное восприятие), так и в способности желания (воля). Благодаря наличию этих трех способностей у познающего субъекта совершенство раскрывается в трех аспектах: истине, красоте и добре. Одна и та же сущность, следовательно, постигается в различных формах. Примерно так, как поющая птица: для слуха она звук, а для зрения – форма и цвет. Пытаясь конкретизировать понятие об объективных основах прекрасного, Баумгартен указывает на гармонию частей целого. Как продукт совершенной деятельности Божества, наш мир является прообразом для всего, что может оцениваться как прекрасное. Поэтому высшей задачей художни-

ка можно считать подражание природе. И чем больше удаляется он от природы, тем его произведения становятся менее правдивыми и одновременно более уродливыми. В практической эстетике Баумгартена много места отводится всякого рода техническим советам, которые он дает поэтам.

Учениками Баумгартена его теория была развита, в дальнейшем она оказала влияние на эстетическую концепцию Канта.

Огромный вклад в формирование немецкой эстетики внес Иоганн Иоахим Винкельман (1717–1768) – немецкий просветитель, историк и теоретик искусства.

В своем эстетическом трактате “Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре” он предлагает современникам единственный путь к величию и оригинальности – следовать древним мастерам. Он утверждает, что именно этим путем шли Микеланджело, Рафаэль, Пуссен. Знаток и истинный подражатель может найти в древнегреческих произведениях искусства не только прекрасную натуру, но и нечто большее – идеальную красоту, которая складывается из образов, созданных разумом.

Сущность искусства Винкельман усматривал в подражании природе. Но подражание прекрасному в природе может быть или направлено на какой-либо единичный предмет, или собирает воедино наблюдения над целым их рядом. Если это подражание единичному объекту, получается портрет, похожая копия объекта. Если подражание охватывает ряд предметов, мы можем получить идеальное изображение. Первый путь приводит к голландской живописи, второй – к обобщающей красоте древнегреческого искусства. Естественно, именно второй путь Винкельман называет наиболее плодотворным. Здесь художник выступает не в роли копииста, а становится настоящим творцом, поскольку, прежде чем создавать изображение, он составляет общее понятие о красоте и руководствуется затем ее прообразом. Следуя этому пути, художнику придется, по словам Винкельмана, “пропитать” кисть разумом.

В основе всех эстетических построений у просветителя находится “обобщающая красота” – духовная природа, творимая разумом. Идеальная красота превосходит обычные формы материи, преодолевает ее ограниченность. Винкельман стремится конкретизировать понимание красоты, определив идеал человека. Таковой он, естественно, находит в Древней Греции, в частности, в “Филоктете” Софокла и скульптурной группе “Лаокоон”. Идеал для этого эстетика – стойкий человек, великий в своей невозмутимости и терпении, способный героическими усилиями духа преодолеть те страдания, которые обрушиваются на него извне. Поэтому главной отличительной чертой древнегреческих шедевров Винкельман считает благородную простоту и спокойное величие, которые он противопоставляет вычурности и ложности в искусстве.

В соответствии с этим пониманием красоты он решает отдельные, частные вопросы эстетики. Отдает предпочтение пластическим искусствам, поскольку они по своей специфике решают, скорее, художественные задачи красоты, чем выражения. На первый план он ставит контур, рисунок, объявляя краски, колорит второстепенными. Вообще пластичность и художественность автором идентифицируются.

Расцвет пластических искусств в Древней Греции, по мнению Винкельмана, определялся исключительно политической свободой. Именно поэтому автор предпочитает древнегреческие образцы римским. Он критиковал классицизм XVII в., ориентировавшийся преимущественно на идеалы императорского Рима. Винкельман же, как и большинство просветителей, предпочитал демократические Афины. С этой позиции мыслитель осуждает феодальные порядки германского государства, подавляющие и разрушающие человеческую личность. Он убежден, что идеал красоты процветает на демократической почве, а красота всегда сопутствует свободе.

Эстетические позиции Винкельмана характеризуются внутренней противоречивостью. С одной стороны, он выражает яростный протест, стремление уничтожить условия, разрушающие личность и препятствующие развитию искусства. С другой – эти позиции отличаются созерцательностью, пассивностью. Человек должен быть не борцом, а стойком, мужественно преодолевающим все страдания. Идеальный человек, герой, по Винкельману, только внутренне преодолевает насилие и достигает полной свободы лишь в духе. Этот образ утопичен и абстрактен.

Теоретические изыскания Винкельмана вызвали оживленную дискуссию во второй половине XVIII в. Одним из его первых критиков был Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781) – немецкий мыслитель-просветитель, писатель, драматург, теоретик искусства и эстетик. Фактически Лессинг стал основоположником немецкой эстетики, литературной критики и теории литературы. Он был первым немецким писателем и теоретиком искусства, требовавшим от искусства народности.

Разработке принципов реализма посвящено его теоретическое исследование “Лаокоон, или о границах живописи и поэзии”, ставшее целой эпохой в развитии немецкой классической эстетики. Чисто академическая полемика по вопросу о границах между живописью и поэзией приводит Лессинга не только к проблемам формирования искусства эпохи Просвещения, но и к выяснению закономерностей исторического развития Германии.

Прежде всего он выражает свое несогласие с концепцией красоты Винкельмана, который считал спокойствие свойством красоты и утверждал, что свободу можно обрести путем возвышения над чувственным миром, путем полного отрешения от всех страстей и чувственных

стремлений. Лессинг противопоставляет его теории свою трактовку сущности Лаокоона: видит в нем выражение стоической невозмутимости и атараксии. Торжество духа над телесными страданиями – вот что усматривал он в греческом герое. Лессинг выступает против стоической концепции морали, считая ее рабской. Греки же, по его мнению, были чувствительны и не стыдились человеческих слабостей, страхов, что, впрочем, не мешало им быть людьми чести и исполнять свой долг.

Отвергая стоицизм как этическую основу человеческого поведения, мыслитель объявляет все стоическое несценичным, поскольку оно может вызвать только холодное чувство удивления. Автор отмечает в классицизме наиболее отчетливое проявление стоически рабского сознания. Он считал, что феодально-абсолютистская этика не только обрекала человека на полную пассивность и покорность, подавляла все индивидуальное в личности, но и вообще парализовывала чувства, страсти, естественные человеческие проявления.

Лессинг утверждал, что искусство в его время чрезвычайно расширило свои границы. Оно подражает теперь всей видимой природе, в которой красота составляет лишь малую часть. Истина и выразительность являются главным законом искусства, а природа его часто приносит красоту в жертву высшим целям.

Поскольку искусство должно воспроизводить гармонию личных и общественных интересов, оно не может ограничиться только показом облагороженной, статичной, абстрактно-обобщенной природы, т. е. лишь героического в человеке. Задача искусства и в том, чтобы выявлять человеческое в герое, изображать индивидуально-неповторимое и даже дисгармоническое.

Определяя границы между поэзией и живописью, Лессинг, прежде всего, стремится теоретически опровергнуть философско-эстетические основы художественного метода классицизма с его ориентацией на абстрактно-логический способ обобщения. Это, полагает теоретик, область живописи и всех пластических искусств. Но нельзя законы пластических искусств распространять и на поэзию. Таким образом, он защищает право на существование особого предмета поэзии.

Сущность пластических искусств, по мнению Лессинга, заключается в том, что они ограничиваются изображением законченного и завершенного действия. Художник берет из вечно изменяющейся действительности только один миг. При этом он должен избрать именно тот момент, который не выражает ничего такого, что мыслится как преходящее. Все зафиксированные “преходящие моменты” приобретают благодаря продолжению их бытия в искусстве такой противоестественный вид, что с каждым новым взглядом впечатление от них ослабевает и, наконец, весь предмет начинает внушать нам отвращение и страх.

В своих подражаниях действительности пластика использует тела и краски, взятые в пространстве. Ее предметом, таким образом, являются тела с их видимыми свойствами. Поскольку материальная красота – результат согласованного сочетания разнообразных частей, которые сразу могут быть схвачены одним взглядом, то она может быть изображена только в пластических искусствах. А они могут представить только один момент действия, поэтому искусство живописца в выборе нужного момента, из которого становились бы понятными предыдущее и последующее. Само же действие лежит вне рамок пластики.

В живописи не находят выражения индивидуальное, экспрессия, уродливое, изменяющееся. Пластика воспроизводит предметы и явления в состоянии их тихой гармонии, торжества над сопротивлением материального, без “разрушений, наносимых временем”. Это и есть материальная красота – главный предмет пластических искусств.

Поэзия имеет свои специфические закономерности. В качестве средств и приемов в своих подражаниях действительности она пользуется членораздельными звуками, воспринимающимися во времени. Предметом поэзии являются действия. Изображение тел здесь осуществляется косвенно, при помощи действий. Поэт должен совершенно отказаться от изображения телесной красоты, ибо он в состоянии показывать элементы красоты лишь один за другим. Для того чтобы передать материальную красоту, поэт должен изобразить удовольствие, влечение, любовь и восторг, которые вызывает красота, или превратить красоту в грацию – красоту в движении.

Живопись может передать, главным образом, существенное, всеобщее. Поэт же в состоянии воплотить не только сущность объекта, но и индивидуальные, случайные черты, которые вовсе не затушевывают существенного и необходимого в изображаемом характере, а напротив, делают существенное и необходимое более выпуклым.

Поскольку в пластических искусствах уродливое дается сразу во всей полноте, вследствие чего оно действует на нас как безобразное в природе, то его изображение недопустимо. Поэт же может позволить себе изобразить отрицательные черты, может также показать борьбу, антагонизмы, всякого рода коллизии, т. е. отображает действительность в более широком объеме и гораздо глубже. Он может даже передать явления в их временном состоянии.

Лессинг видит красоту не в созерцательном покое, а в борьбе, в деятельности и страстном возмущении против несправедливости и зла. Пластические искусства не в состоянии это выразить. Чувственно воспринимаемая действительность посредством пластики представляется неким косным началом, лишенным движения и жизненности, свободным от

внутренних противоречий и борьбы. Поэзия же сосредоточивается не на телесном мире, а на духовном, где царят движение, борьба, страсть, жизнь.

Таким образом, Лессинг полагает, что всякое искусство способно изобразить правду, однако объем и способ ее воспроизведения в разных видах искусства различен. Он считает, что истина и правда не в истории, не в индивидуализации, а в типичной, “родовой” основе характеров и ситуаций. Следовательно, реализм базируется не на буквальной верности фактам, а на типовой логике характеров. В этом ярко проявляется специфика реализма эпохи Просвещения. Лессинг попытался преодолеть его метафизичность, но теоретики того периода не оценили его попытки. Мыслитель поставил вопрос о том, как может быть характер одновременно и типическим, и индивидуальным. По сути, речь идет о диалектике единичного, особенного и общего в художественном образе. Лессинг догадывается о диалектическом характере данного противоречия и хочет преодолеть традиционную метафизичность мышления эпохи Просвещения. Однако его единомышленники проблемы тут не видят. Поэтому он, поставив вопрос, не идет до конца в его решении, а предпринимает поиски некоего равновесия между идеалом и действительностью, между обобщением и эмпирическим многообразием, между индивидуальным и типичным.

Немецкое Просвещение стало важным этапом в развитии мировой эстетической мысли. В этот период были выдвинуты новые методологические принципы анализа художественных произведений, принципы историзма и диалектики, разработаны основные эстетические категории. Немецкие просветители оказали решающее влияние на последующее развитие эстетики в Германии, в частности, на Гете, Шеллинга, Гегеля.

Контрольные вопросы

1. Эстетические идеи французского Просвещения.
2. Противоречие художественной практики и ее анализ у Дидро.
3. Проблемы художественного вкуса в эстетике Д. Юма и Ш. Баттё.

9. ЭСТЕТИКА РОМАНТИЗМА В НЕМЕЦКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ (XIX В.)

Немецкая классическая эстетика конца XVIII–начала XIX вв. представлена Кантом, Фихте, Шеллингом, Шиллером, Гете и Гегелем. В творчестве этих мыслителей и писателей, с одной стороны, были развиты некоторые положения эстетики немецких просветителей, да и сами они в определенный период выступали как просветители. С другой – классики немецкой эстетической мысли выявили слабые стороны деятелей Просвещения и сформулировали новые идеи, а главное, выработали и развили новые методологические принципы в подходе к анализу эстетической культуры. Главное завоевание немецкой классической эстетики – метод идеалистической диалектики, которая достигла в своем развитии кульминации как раз у представителей немецкого классического идеализма, хотя отдельные диалектические догадки встречаем и у Лейбница и у Лессинга.

Диалектические методологические принципы отчетливо выражены в творчестве Канта в “докритический” период, в его космогонической теории. В “критический” период Кант развил учение об антиномиях. При анализе эстетического вкуса он пользуется принципом антиномизма эстетического суждения. Фихте в своем “Наукоучении” идет еще дальше: он пробует вывести категории путем обнаружения внутренних противоречий в логическом процессе. Шеллинг, в свою очередь, стремится применить диалектические принципы не только при раскрытии явлений природы, но и при анализе истории и эстетической культуры. Вершиной в развитии идеалистической диалектики явилась концепция Гегеля, который первым выявил абсолютный характер движения, развития всего существующего, противоречивость мира. Мир как процесс – вот главное достижение немецкой классической философии. Гегель попытался раскрыть внутренние сущностные связи, закономерности этого всеобщего процесса. Метод диалектики он применил и к изучению мирового художественного процесса, начиная с художественной культуры Древнего Востока и кончая современным философу искусством.

Диалектический подход к анализу эстетических явлений видим также у гениальных немецких писателей Шиллера и Гете, проявивших себя и как философы.

Классики немецкой философии видели связь искусства, эстетических концепций с великими проблемами эпохи. Они хорошо понимали, что эстетические проблемы – это и психологические проблемы, и вопросы ментальности, и социальные противоречия. Эстетика немецких мыслителей носила ярко выраженный гуманистический характер.

Основоположником немецкой классической философии является Иммануил Кант (1724–1804) – философ и ученый, родоначальник немецкого

классического идеализма. Эстетическая концепция Канта, как и его философия в целом, характеризуется внутренней противоречивостью. Под его влиянием впоследствии создавались философские концепции самого разнообразного толка. Основным трудом Канта по эстетике является «Критика способности суждения». Он делает попытку определить специфику эстетического принципа, отделить эстетическое от нравственности, от познания и от всех других видов общественной деятельности человека. Философ критикует методологические основы рационализма и эмпиризма в эстетической науке, ограниченность эмпирически сенсуалистских принципов.

Кант стремился в теории познания, в этике и эстетике обосновать всеобщность и необходимость суждений, поскольку теоретическое знание складывается именно из суждений, имеющих необходимое и всеобщее значение.

«Критике способности суждения» предшествовал его труд «Критика чистого разума», где обосновывалась возможность теоретического знания и преодоление скептицизма, базирующаяся на априоризме. Автор исходит из того, что «вещь-в-себе» непознаваема. Мы познаем лишь явления. Этот тезис мешает Канту преодолеть агностицизм и скептицизм Юма. Более того, в результате он сам объясняет теорию познания с позиции агностика. Ведь в опыте, по мнению Канта, мы имеем дело не с «вещами-в-себе», а лишь с явлениями, которые упорядочиваются априорными формами нашей чувственности и рассудка. Под формами чувственности он понимает время и пространство. Благодаря наличию в познающем субъекте априорных форм обеспечивается всеобщность и необходимость теоретического знания, обязательный переход от опытных данных к обобщениям, имеющим полную достоверность. Так, Кант пытается примирить рационализм и эмпиризм на основе априоризма, ведущего к агностицизму. Эти обобщения относятся лишь к миру явлений, мир «вещей-в-себе» оказывается непознаваемым в принципе.

Данная концепция определяет и этику и эстетику Канта. Поскольку всеобщность и необходимость суждений гарантируются априорными формами, присущими субъекту, то цель анализа – найти соответствующие априорные формы для данной области, роль которых в сфере эстетических суждений играет принцип целесообразности. При этом из эстетических категорий на первом плане стоит прекрасное, на втором – возвышенное, а затем – философско-эстетические проблемы искусства и художественного творчества. Кант анализирует рефлексирующую силу суждения, которая, по его теории, не познает объекты, а обсуждает их по принципу целесообразности. Целесообразность может быть реальной. В этом случае предмет целесообразен (совершенен), поскольку он согласуется со своей сущностью или со своим значением для человека. Но целесообразность может быть и формальной. Формально, или субъективно, рационален предмет,

который согласуется с природой нашей познавательной способности. Такой предмет мы называем прекрасным. Целесообразность у Канта для человека, прежде всего, связана с чувством удовольствия. Если она реальна, то удовольствие покоится на понятии предмета и является логическим удовлетворением. Если же она формальна, то основывается на согласовании предмета с нашими познавательными способностями и поэтому является эстетическим чувством.

Следовательно, эстетическое суждение проистекает из свободной игры рассудка и силы воображения. Благодаря гармонии способностей познания мы относим предмет к субъекту. И в ней же лежит причина чувства удовольствия, испытываемого нами от предметов, причина того, что предметы нравятся нам.

Кант отказался от традиции немецкой просветительской эстетики ставить в центр концепции понятие прекрасного и искать объективные основы красоты. Главный вопрос для него – субъективные условия восприятия прекрасного. Он утверждал, что нет науки о прекрасном, а есть только критика (анализ) прекрасного.

Эстетическое чувство, по Канту, бескорыстно и сводится к чистому любованию предметом, который есть не что иное, как форма. Следовательно, прекрасное есть предмет незаинтересованного любования. Это первая особенность прекрасного.

Второй особенностью прекрасного является то, что оно без помощи понятия, без категорий рассудка представляется нам как предмет всеобщего любования. Удовлетворение от прекрасного соответственно носит всеобщий характер, хотя оно и не основывается ни на каком понятии и логическом рассуждении. Эстетическое суждение никогда не может быть обосновано логически.

Третья особенность прекрасного – наличие формы целесообразности, поскольку мы можем воспринимать в предмете рациональность, не образуя представления о некоей определенной цели. Красота есть форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели.

Четвертая особенность выражается в том, что оно нравится без понятия, как предмет необходимого любования.

Итак, прекрасно то, что нравится всем без всякого интереса, своей чистой формой.

Кант разделяет “свободную” и “привходящую” красоту. Если “свободная” не предполагает никакого понятия о том, каким должен быть объект, то “привходящая” допускает понятие о цели и совершенстве предмета, основываясь на сравнении объекта с его родовым понятием, идеей. Так, например, красота лошади или церкви предполагает понятие о цели, о том, чем должна быть эта вещь.

В связи с понятием “привходящей” красоты Кант говорит и об идеале. Если идея – понятие разума, то идеал – представление о единичной сущности, адекватной какой-либо идее. Значит, идеал есть воплощение идеи в отдельном существе. Идеалом может быть только человек, поскольку он имеет цель своего существования в самом себе и сам через разум способен определять себе свои цели.

Этот пункт рассуждения возвращает мыслителя к просветительскому смешению категорий эстетики и этики, от которого он так стремился уйти. В духе философии Просвещения он приходит к выводу, что прекрасное есть символ нравственно доброго. Само же искусство было сведено к простому символу добра.

Возвышенное, как и прекрасное, имеет, по Канту, особенность нравиться само по себе, оба они предполагают суждение рефлексии. Удовольствие здесь связано с одним лишь воображением или со способностью изображения. Суждения о прекрасном и возвышенном претендуют на всеобщность, хотя и не основываются на логических доказательствах. Кант отмечает между ними и различие. Прекрасное нравится благодаря своим определенным формам. Но неопределенное и бесформенное тоже может воздействовать эстетически. В прекрасном удовольствие связано с представлением качества, в возвышенном – с количеством. В прекрасном удовольствие непосредственно порождает чувство жизнедеятельности, возвышенное же вначале на некоторое время вызывает торможение жизненных сил, а лишь потом способствует их сильному проявлению.

Возвышенное Кант определяет как то, что “безусловно велико”, или то, “в сравнении с чем все другое мило”. Он различает математически и динамически возвышенное. Первое охватывает экстенсивные величины – величины протяженности в пространстве и времени (звездное небо, океан), второе – величины силы и могущества (пожар, землетрясение, ураган, гроза). В обоих случаях возвышенное превосходит силу нашего чувственного представления, подавляет наше воображение. Вследствие чего нам кажется, что мы не можем объять явление нашим чувственным взором. Но это только первое впечатление. Затем угнетенность сменяется оживлением нашей деятельности, поскольку здесь подавляется лишь наша чувственность, зато возвышается духовная сторона.

Созерцание возвышенного пробуждает у нас идею абсолютного, бесконечного, причем она не может быть адекватно представлена в созерцании. Бесконечное воспроизводится через свою непредставимость. Мы можем мыслить бесконечное, а не созерцать его. Разум способен мыслить самое величайшее, что только может иметь место в чувственном мире, поэтому в возвышенном мы чувствуем себя мизерными как чувственные существа, но великими как существа разумные. Истинно возвышенное – это разум,

нравственная природа человека, его стремление к чему-то выходящему за пределы чувственно постижимого.

Эстетическая концепция Канта получает дальнейшую конкретизацию в учении о гении. Он указывает, что прекрасное в природе есть прекрасная вещь, прекрасное в искусстве – прекрасное представление о вещи. Для восприятия красоты достаточно иметь вкус, т. е. способность представлять предмет применительно к удовольствию или неудовольствию. Для произведения прекрасного требуется еще одна способность – гений.

Для выявления природы гения Кант обращается к анализу характерных особенностей искусства, которое отличается от природы тем, что оно результат человеческой деятельности. Хотя теоретическая деятельность и является человеческой, но художественной – нет. В теоретической деятельности заранее известно, что должно быть сделано. Здесь, следовательно, нет творческого момента. В искусстве же, если даже и известно, что и как должно быть сделано, результат достигается не сразу, для этого требуется еще ловкость и умение.

Искусство, по Канту, следует отличать от ремесла, поскольку искусство свободно, а ремесло для заработка, это наемное творческое. Искусство, как игра, – занятие, которое приятно само по себе. Ремесло, как работа, само по себе обременительно, а заманчиво только по результату, например, по заработку, и для кого-то является принудительным.

Сопоставляя прекрасное в природе и в искусстве, Кант выдвигает положение о том, что прекрасное в искусстве не должно казаться умышленным. Целесообразность в продукте изящных искусств, хотя и дается преднамеренно, однако должна казаться непредумышленной. На изящные искусства надо смотреть, как на природу, но при этом надо сознавать, что это все-таки искусство. Художественное произведение должно быть естественным и правдоподобным. Оно не должно быть “вымученным”, не должны просвечивать педантичные “правила”, хотя они были перед глазами художника, когда он создавал произведение искусства.

Искусство, по Канту, действует закономерно без закона, намеренно без намерения. Закон, по которому творит гений, не правило рассудка, он является естественной необходимостью внутреннего характера. Природа художника дает закон, прирожденная способность духа предписывает искусству правила. Эта способность – гений художника. Художественное произведение, следовательно, есть продукт творчества гения, а само искусство возможно только через гения. Гений – это власть давать правила. Он представляет собой абсолютно творческое начало, он, безусловно, оригинален. Гений встречается только в сфере искусства. Ведь тому, что основано на понятии, можно научиться. Так, можно научиться тому, что изложил Ньютон в своих принципах натуральной философии, утверждал ученый. Но вдохновению научиться нельзя.

Кант, как мы видим, первым поставил вопрос о специфике эстетического принципа, эстетических суждений. Если бы эти суждения ничем не отличались от логических, вопрос оценки эстетических объектов не составлял бы больших затруднений. Но сфера эстетического – это сфера и высших эмоций. Здесь эстетические ценности, прежде чем получают оценку, должны быть пережиты, прочувствованы. Без непосредственного эстетического опыта никакие эстетические оценки невозможны. Кант понимал это и стремился доказать, что и эстетические суждения должны обладать всеобщностью и необходимостью.

Кроме того, он глубоко проанализировал вопрос о своеобразии процесса художественного творчества. Действительно, труд ученого и труд художника имеют свои особенности. Не обошел Кант и традиционный вопрос о взаимоотношении эстетического и нравственного. Он говорил, что идеальный вкус имеет тенденцию внешне содействовать моральности. Значит, воспитание эстетического вкуса – это и нравственное воспитание личности.

Кант, бесспорно, принадлежит к великим мыслителям, оказавшим огромное влияние на развитие философской и эстетической мысли в последующие столетия.

Огромную роль в развитии немецкой эстетики сыграл немецкий поэт и драматург Фридрих Шиллер (1759–1805). Эстетические воззрения молодого Шиллера полностью совпадают с концепцией Просвещения. Своеобразие его взглядов состоит в том, что он с самого начала выступает против материализма, усматривая в этом мировоззрении выражение аристократического эгоизма и аморализма. В “Разбойниках” злодей Франц Моор – противник благородного Карла. При этом Моор – материалист, а Карл – сторонник этического идеализма. Материализм и идеализм для Шиллера, по сути, выражение эпикурейских и стоических принципов морали. Свое идеалистическое мировоззрение писатель формулирует в “Философских письмах”. Здесь же он критикует этику “разумного эгоизма” просветителей-материалистов.

Вселенная, по Шиллеру, есть мысль Бога. Законы природы – только знаки, которые конструирует одно мыслящее существо, чтобы сделать себя понятным другому. Совершенство в природе есть совершенство не материи, а духа. Телесные формы природы произошли через притяжение элементов, а такое притяжение есть любовь, следовательно, любовь есть лестница, по которой люди восходят к богоподобию. У Шиллера проявляется и диалектическая тенденция: рассматривает разум как исторически развивающееся явление. Он стремится преодолеть метафизический взгляд большинства просветителей на отношение между истиной и заблуждением, которые рассматривали эти понятия как твердо фиксированные противоположности.

Шиллер рассматривает образы сознания, “духов лики” как зеркала, отражающие объективное начало. Каждый из этих образов не тождествен абсолютно, но в каждом из них, в их совокупности отображается бесконечность. Тут у Шиллера смешиваются мистически истолкованные идеи Спинозы и Лейбница, но за мистицизмом просматривается диалектическая догадка. Он утверждает, что в различных формах сознания проявляются разные стороны объективной действительности, пусть даже и в кривом зеркале.

Поэт рассматривает познание как процесс. Он подчеркивает, что в каждом “лике” сознания “бесконечность смотрится”; правда, не смог диалектически решить проблему абсолютного и относительного, но он поставил ее.

Великую Французскую революцию Шиллер встретил сочувственно. Но когда она приняла радикальные формы, он в ужасе отшатнулся от нее, назвав якобинцев “живодерами”. Он писал, что революция аморальна и антиэстетична, поскольку нарушает гармонию природы человека, разрывает святость и красоту естественного хода вещей и опрокидывает веками сложившиеся моральные принципы.

Шиллер придавал огромное значение искусству, которое подготавливает человека к более высоким формам общественной жизни. Он мечтает о преобразовании общества, но не ценой крови. Не революция нужна людям, а медленное, спокойное превращение искалеченного современного поэту человека в идеального гражданина. Изменить человека можно путем гармонического развития личности, образец которой видится ему в античности.

Из этой программы и возникла идеалистическая эстетическая концепция Шиллера второго периода его творчества – классического. Для него прекрасное – это свобода в явлении. И свобода и явление выступают здесь как объективные начала. Идеал гармонической личности Шиллер выражает в понятиях “грации” и “прекрасной души”, которые противопоставляются и физической красоте, и аскетическому “достоинству”. Суровость аскета отпугивает грацию, чувство красоты не может смириться с суровостью нравственного закона. Прекрасное чувственно, но предметом искусства является вовсе не чувственный мир. Искусство, по Шиллеру, должно изображать сверхчувственное. Трагическое искусство достигает этого в особенности тем, что в чувственных образах представляет моральную независимость от законов природы в состоянии аффекта.

Шиллер сознательно связывает проблемы эстетики с социальными проблемами своей страны. Он считает несвоевременным заботиться о своде законов для эстетического мира, в то время как необходимо подумать о самом совершенном из произведений искусства – “построении истинной политической свободы”. Он полагает, что современная ему эпоха

утвердила дух меркантилизма и предпринимательства. Капитализм, говорит Шиллер, развивает технику, производство, науку, но оборотной стороной этого процесса является духовное оскудение человечества. И поэт ищет пути преодоления этого противоречия. Он сожалеет, что человек вечно прикован к отдельному малому обрывку целого и оттого сам становится обрывком. Будучи не способен развить гармонию своего существа, вместо того, чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки.

Для того чтобы изменить ситуацию, Шиллер выдвигает концепцию “эстетического воспитания”, противопоставляя ее революции. По его мнению, только “через красоту ведет путь к свободе”. Есть два опасных пути, которыми человек может удалиться от своего назначения: он может стать жертвой “грубости” или “изнеженности и извращенности”. Только красота может вывести людей на истинный путь из этого двойного хаоса. В человеке существуют два противоположных начала: чувственное и разумное. Первое соответствует законам необходимости, второе – законам свободы. Первое Шиллер называет “чувственным” побуждением, а второе – “побуждением к форме”. Оба эти побуждения нуждаются в ограничении. Здесь он открывает новое побуждение – “побуждение к игре”.

Предмет чувственного побуждения мыслитель называет жизнью в самом обширном значении этого слова. Сюда входит все материальное бытие. Предмет формального побуждения называется образом. Это понятие охватывает все формальные свойства предметов и все их отношение к мышлению. Предмет, побуждающий нас к игре, Шиллер называет живым образом. Данное понятие служит для обозначения всех эстетических свойств предметов – всего того, что в обширнейшем смысле слова называется красотой. Реальность и форма, пассивность и свобода – все должно находиться в равновесии. Образ искусства, по Шиллеру, не простое воспроизведение жизни, а некая ее идеализация. Красота как объект побуждения к игре – это область, в которой проявляется свобода человека. Человек может играть только тогда, когда он является в полном значении слова человеком, и он бывает “вполне человеком”, только тогда, когда играет.

Красота, по Шиллеру, возникает из равновесия реальности и формы. Но это равновесие всегда останется только идеей, которая неосуществима в действительности, потому что всегда бывает перевес то на стороне реальности, то на стороне формы. Задача подлинного художника состоит в преодолении препятствий, мешающих торжеству красоты. У Шиллера отношение содержания и формы означает “освобождение” от чувственного, возведение реального в “идеальное”.

Рассматривая проблему содержания и формы, Шиллер пытается доказать, что чувственная красота ведет к духовному, а духовное – к материальному. Красота в напряженном человеке восстанавливает гармонию, а

в расслабленном – активность. Переход от страдательного состояния ощущения к деятельному состоянию мышления и воли совершается посредством среднего состояния “эстетической свободы”, и хотя это состояние само по себе нисколько не влияет ни на наше разумение, ни на наши убеждения, не затрагивает наше интеллектуальное и моральное достоинство, тем не менее это состояние есть необходимое условие, без которого мы не можем достичь разумений и убеждений. По мнению Шиллера, легче перейти от эстетического состояния к моральному и логическому, от красоты – к добру и истине, чем от физического к эстетическому. Форма действует на человека в целом, а содержание – только на какую-то его часть. Красота – необходимое условие, чтобы сделать человека разумным. Все остальные виды деятельности развивают лишь отдельные силы человека; только красота формирует его как целое. Поэтому одна из важнейших задач культуры – сделать человека эстетическим, ведь только из эстетического, а не из физического может развиваться моральное состояние. Значит, чтобы установить государство свободы, надо сначала путем эстетического воспитания восстановить “цельность характера” человека. Эстетическое творческое побуждение постепенно строит среди страшного царства сил и священного царства законов третье царство “игры и видимости”, где человек освобождается от всякого принуждения как в физическом, так и в моральном смысле. “Игра” и “эстетическая видимость”, по Шиллеру, являются отличительными приметами искусства. Искусство как игровая деятельность радостно. Противопоставляя игру утилитарной деятельности, Шиллер утверждает, что современное ему общество оставляет небольшой островок для свободной и радостной деятельности человека – эстетическую деятельность. Всякая другая деятельность “серьезна”.

Концепция Шиллера представляет собой соединительное звено между дуализмом Канта и объективным идеализмом Шеллинга – Гегеля. Она оказала влияние на романтиков и Гегеля.

Романтическое движение в Германии в своем развитии прошло целый ряд этапов. Наиболее ярким теоретиком стал Фридрих Вильгельм Иосиф Шеллинг (1775–1854). Он входил в кружок романтиков и сформулировал основные принципы философии, ставшей обоснованием романтизма. Это учение об интеллектуальной интуиции как единственном способе постижения абсолютного, культе гениальной личности, конструировании как основном методе философствования. Сочинения Шеллинга трудно назвать строго научными: они основаны не на определении понятий, не на логическом развитии мысли, а на интеллектуальной интуиции, на поэтической игре философами и абстракциями. Это поэзия, перенесенная в сферу философии.

Шеллинг стоит на точке зрения субъективного идеализма, пытаясь осознать понятие природы как мыслительного процесса. Однако он допускает

ее самостоятельное бытие и только отмечает, что развивается она по законам, параллельным мыслительному процессу. Чтобы соединить обе разделенные области, он постулировал “абсолютную интеллигенцию”. В этом абсолюте Шеллинг примиряет противоположности идеального и реального. В конце концов он приходит к выводу, что природа возникает через отпадение или через внутреннее раздвоение абсолютного.

Он хочет согласовать свою философию с христианской религией. Воплощение Христа представляется ему как вечное истечение конечного из абсолюта. Конечная цель христианства, по Шеллингу, – в постепенном слиянии религии, философии и поэзии.

С объективно-идеалистических позиций философ рассматривает и эстетические вопросы. Проблема искусства у него оборачивается проблемой того самого “Я”: как оно может сознавать первоначальную гармонию между объективным и субъективным, т.е. как совершается “самосозерцание духа”. Это самосозерцание духа возможно только в созерцании произведений искусства, являющихся продуктом творческой гениальности. Творческая деятельность свободна и в то же время подчинена принуждению, она сознательна и бессознательна, преднамеренна и импульсивна одновременно. Художники творят безотчетно, удовлетворяя лишь неотступную потребность своей природы. Поэтому художественное произведение содержит всегда больше, чем то, что намеревался сказать художник.

Отсюда Шеллинг выводит специфику искусства. Она – в “бесконечности бессознательности”. Художник вкладывает в свое произведение, помимо замысла, некую бесконечность, недоступную никакому “конечному рассудку”. Из того же понятия “бесконечности бессознательности” Шеллинг выводит понятие красоты как выраженной в конечной бесконечности. Соразмерность идеального и реального, соответствие особенного своему понятию можно назвать прекрасным.

Шеллинг противопоставляет искусство всем другим видам деятельности, а художественный способ познания – научному. Наука у него рождается из поэзии, а искусство он называет “извечным и подлинным органом философии”. Связующим звеном между поэзией и наукой философ считает мифологию. Если красота есть облечение абсолютного в конкретно-чувственную форму, но при этом непосредственный контакт между абсолютным и вещами невозможен, значит, требуется некая промежуточная инстанция. В качестве таковой Шеллинг предлагает идеи, распадаясь на которые, абсолютное становится доступным чувственному созерцанию. Идеи, таким образом, связывают чистое единство абсолюта с конечным многообразием единичных вещей. Они-то, по сути, и являются всеобщим материалом для искусства. Но идеи как объект чувственного созерцания – то же, что боги мифологии. Поэтому Шеллинг отводит такое

большое место конструированию мифологии как всеобщей и основной “материи” искусства.

Как философ и как эстетик, Гегель прошел сложный и противоречивый путь идейных исканий. В молодости он выступал как пламенный поклонник античной демократии и античной культуры, указывал на разительный контраст между человеком античного мира и современным, между античной культурой и культурой нового времени. Гегель вводит при этом термин “позитивность”, в него он вкладывает то же содержание, которым в более поздних его работах характеризуется понятие “отчуждение”. Сначала он говорит только о религиозном самоотчуждении человека, потом это понятие приобретает многозначность. Современные Гегелю отношения между людьми, возникающие в капиталистическом обществе, он определяет как имеющие отчужденный характер. Может ли человек снова обрести свободу, устранив “позитивность”? В ранней период философ отвечает положительно: задача заключается в том, чтобы работать в целях обновления мира. Это можно осуществить путем воспитания, пропаганды идей просвещения. В таком контексте и возникает гегелевская концепция эстетического воспитания. В общей воспитательной работе огромное значение имеют не только идеи просвещения, но и “непозитивная”, “народная религия”, которая идет рука об руку со свободой. “Народная религия” обращается к широким массам и формирует их гражданские чувства, используя при этом художественные средства, искусство. Наиболее подходящим для этого Гегель считает античное искусство, возвращенное в условиях политической свободы. Именно она является необходимым условием для расцвета искусства “величайшей жизненности”, а греческое искусство в связи с этим становится воплощением “наивысшего выражения абсолютного”.

Ранние работы Гегеля значительны как раз потому, что дают нам возможность понять, каким образом сложился прочный интерес философа к проблемам, касающимся природы и социальной функции искусства.

В дальнейшей эволюции философии Гегеля все больше обнаруживаются ее консервативные черты, однако они не мешают развитию главного, рационального. Основа философии Гегеля – объективный идеализм. Для него базой всего существующего является некое безразличное, субъективное духовное начало, которое он называет абсолютной идеей. Она составляет сущность природы, общественной жизни и всех ее проявлений. Эстетическое – это тоже идея на определенном этапе ее развития. До своего отчуждения в природу абсолютная идея развивается в форме чистых логических сущностей. Затем она отдаляет себя в природу, откуда снова возвращается к себе в стихию духовного, уже обогащенная всем предшествующим развитием. На этой ступени развития абсолютная идея реализуется на уровне субъективного, объективного и, наконец,

абсолютного духа. Эти три формы конкретного духа составляют сущность не только человеческого сознания, но и различных видов человеческой деятельности и человеческих связей и отношений. Высшим этапом развития идеи является абсолютный дух. Он не имеет иной цели и иной деятельности, кроме как сделать себя своим предметом и выразить для себя свою сущность – это дух свободный, истинно бесконечный, абсолютный дух. Он развивается от внешнего и чувственного созерцания к представлению и от него к мышлению в понятиях. По Гегелю, дух, созерцающий себя в полной свободе, есть искусство. Дух, благоговейно представляющий себя, есть религии. А дух, мыслящий свою сущность в понятиях и познающий ее, есть философия. У искусства, религии и философии в конечном счете одно и то же содержание, разница лишь в форме раскрытия и осознания этого содержания. Искусство является первой и самой несовершенной формой самораскрытия идеи.

Таковы основы гегелевской эстетической концепции. Его эстетическая теория не ставит себе целью способствовать художественному творчеству, а стремится лишь познать природу эстетического, познать природу искусства.

Гегель приходит к выводу, что человек как дух удваивает себя: во-первых, он существует так же, как и предметы природы, во-вторых, он существует также и для себя, он созерцает себя, представляет себе себя, мыслит, и лишь через это деятельное для себя – бытие – он есть дух. Это осознание себя самого человеком достигается двояко: теоретически, поскольку он в своей внутренней жизни непременно должен осознать себя для себя самого, должен осознать для себя все то, что движется в человеческом сердце; человек достигает такого осознания себя посредством практической деятельности, посредством изменения внешнего мира, воздействия на предметы и явления этого мира. Человек накладывает отпечаток собственной сущности на внешний мир, очеловечивает его.

Искусство рассматривается Гегелем в качестве одной из форм самораскрытия абсолютного духа. Этой формой является созерцание. В некотором смысле искусство есть современная ему эпоха, постигнутая в чувственно-образной форме. Определенный тип искусства связан с определенным образом жизни народа, с государственным устройством, формой правления, с нравственностью, с общественной жизнью, с наукой и религией. Искусство, таким образом, проникает во все сферы жизни народа.

В связи с этим Гегель говорит о принципе историзма, идея которого оформляется у автора в методологический принцип. Он требует единства исторического и логического подходов к анализу художественной практики. Всю мировую художественную культуру он рассматривает в процессе исторического развития, в ходе которого происходит смена

различных типов искусства. Основа деления форм искусства – неодинаковое соотношение между идеей (содержанием) искусства и его формой (чувственным образным воплощением). Соответственно художественный идеал развивается в особые формы прекрасного в искусстве. Гегель рассматривает три вида отношений между идеей и ее формообразованием. На начальной стадии идея выступает в абстрактной и односторонней форме. Согласно его классификации, это символическая форма искусства. Под этим подразумевается искусство Древнего Востока, отличающееся загадочностью, возвышенностью, аллегоризмом и символизмом. Неразвившееся абстрактное содержание здесь не нашло еще адекватной формы. Отсюда – причудливость, гротескность, случайность связи между идеей и образом, их несоразмерность. Гегель отстаивает классический античный идеал, порожденный свободой, поэтому восточный символизм и пантеизм он рассматривает как порождение восточного деспотизма.

Символическая форма искусства сменяется классической. Здесь речь идет об античном искусстве классического периода. Идея, или содержание, достигает надлежащей конкретности. И для воплощения этого содержания находится адекватный образ, соразмерный свободной индивидуальной духовности. Этот образ является человеческим образом. Гегель считает это искусство непревзойденной и неповторимой ступенью в художественном развитии человечества, благодаря его гуманизму и демократизму.

За классическим искусством идет романтическое. Здесь вновь исключается единство идеи и ее внешнего облика, и происходит возвращение, хотя и на более высоком уровне, к различению этих двух сторон. Характерному для символического искусства. Содержание романтического искусства (свободная конкретная духовность) достигает такого духовного развития, когда мир души торжествует над внешним миром и уже не находит соразмерного своему духу человеческого воплощения. На этой ступени дух освобождается от чувственной оболочки и переходит в новые формы самопознания – религию, а затем философию.

По Гегелю, романтическое искусство начинается со средних веков, но сюда же он относит и Шекспира, и Сервантеса, и художников XVII–XVIII вв., и немецких романтиков. Романтическая форма искусства – стадия распада, конца искусства вообще.

Философ надеется, что из распада романтического искусства родится новая форма свободного искусства, зародыш которого он видит в творчестве Гете.

Таким образом, Гегель в своей концепции трех ступеней развития искусства и возникновения “свободного” искусства применяет для анализа художественной культуры человечества новый метод: он анализирует искусство как диалектически развивающийся процесс.

Виды и жанры искусства созревают неравномерно, говорит Гегель. Определенные виды искусства преобладают в те или иные исторические периоды: скульптура – в эпоху античности; живопись, музыка, поэзия – в Новое время. В пределах одного и того же вида искусства наблюдается, в свою очередь, непостоянность, выражающаяся в приоритете какого-нибудь жанра, например, романа – в современном искусстве или эпической поэмы – в эпоху античности. Некоторые жанры Гегель связывает с определенными ступенями развития человеческой истории. Например, гомеровский эпос был возможен только в “эпоху героев”.

Различие видов искусства, по Гегелю, связано с различием материалов. Началом искусства автор концепции считает архитектуру: она принадлежит к символической форме искусства, ибо чувственный материал здесь еще преобладает над идеей, соответствие между формой и содержанием пока отсутствует. Материал, заимствованный из неорганической природы, которым пользуется зодчество, может лишь намекать на духовное содержание.

В скульптуре, как более высоком виде искусства, “свободная духовность” находит воплощение в форме человеческого тела. Идея сливается с физической формой, адекватно выражающей дух. Поскольку здесь наблюдается полная гармония идеи и ее чувственного облика, то основным типом скульптуры является классическая форма искусства. Однако духовная жизнь – взгляд, настроение, чувство – не может быть изображена в скульптуре. Это осуществляется преимущественно в романтическом искусстве, включающем в себя живопись, музыку и поэзию.

Искусство, ближе всего стоящее к скульптуре, – живопись. Ее средством является уже не грубый материальный субстрат, а красочная поверхность, живая игра света. Она освобождается от чувственной пространственной полноты материального тела, так как ограничивается плоскостью, поэтому и в состоянии выразить всю шкалу чувств, душевных состояний, изобразить действия, полные драматического движения.

Устранение пространственности достигается в следующем виде романтического искусства – музыке. Ее материал – звук, вибрация звучащего тела. Материя здесь выступает уже не как пространственная, а как временная идеальность. Музыка выходит за пределы чувственного созерцания и охватывает исключительно область внутренних переживаний.

Наконец, в последнем романтическом искусстве – в поэзии, или словесном искусстве, – звук выступает в качестве самого по себе не имеющего значения знака. Основной элемент поэтического изображения – поэтическое представление. Поэзия может изобразить все. Ее материалом является не просто звук, а звук как смысл, как знак представления. Но материал здесь оформляется не свободно и произвольно, а согласно ритмически музыкальным законам. В поэзии снова как бы повторяются все

виды искусства: она соответствует изобразительным искусствам как эпос, как спокойное повествование с богатыми образами и живописными картинами истории народов. Она является музыкой в качестве лирики, поскольку отображает внутреннее состояние души. Наконец, она есть единство этих обоих искусств как драматическая поэзия, как изображение борьбы между действующими, вступающими в конфликт интересами, коренящимися в характерах индивидов.

Пользуясь методом единства исторического и логического, Гегель дает характеристику наиболее общим эстетическим категориям: прекрасному, возвышенному, трагическому и комическому. Эти узловыe понятия, как старается показать философ, формируются на базе исторического познания искусства. Он и рассматривает эти категории в ходе анализа определенных этапов развития художественной культуры.

Особое место в философии и эстетике Гегеля занимает понятие противоречия, которое автор рассматривает как источник самодвижения и саморазвития. Он придает принципу противоречия универсальный характер и видит его проявление в процессе развития искусства. Общий процесс развития художественной культуры от символической через классическую к романтической форме идет таким образом, что постоянно мы наблюдаем возникновение и разрешение противоречий между изменяющимся содержанием и относительно устойчивой формой. Содержание, или идея, обусловленная в своем развитии этим противоречием, обнаруживает все большую тенденцию к конкретизации.

Гегель выступает против абстрактных идеалов, против эпигонов классицизма. Но он вовсе не отказывается от мысли, что подлинное искусство – это искусство идеала. Идеал у Гегеля имеет два аспекта – гносеологический и социальный. В гносеологическом отношении идеал мыслится философом в плане художественного обобщения. Идеал – это тип, типичное, воплощенное в живой индивидуальности. В социальном плане он как выражение положительного отношения к действительности, как утверждающий пафос творчества в смысле существенных, главных тенденций действительности. Идеал выступает в качестве положительных сил времени, как воплощение значительного конкретно-исторического содержания, включающего в себя высшие гражданские, политические, нравственные интересы общества.

С точки зрения Гегеля, воплощение идеала – это не отход от действительности, а напротив, ее глубокое, обобщенное, осмысленное изображение, поскольку сам идеал представляется как коренящийся в действительности. Жизненность идеала покоится на том, что основной духовный смысл, который должен выявиться в изображении, целиком проникает во все частные стороны внешнего явления. Следовательно, изображение существенного, характерного, воплощение духовного смысла, передача

важнейших тенденций действительности и есть, по Гегелю, раскрытие идеала, который в такой трактовке совпадает с понятием истины в искусстве, художественной правды.

Значение и прогрессивный характер гегелевской эстетической концепции заключается не только в глубоком теоретическом анализе мирового искусства, в широких философских обобщениях художественной практики от древности до начала XIX века, но и в новом подходе к изучению художественной практики. Искусство и вся обширная область эстетического представлены философом в виде диалектического процесса.

Контрольные вопросы

1. Общая характеристика развития эстетической мысли в XVIII–XIX вв.
2. Появление эстетики как науки в Германии XVIII в.
3. «Критика способности суждения» Канта: учение о гении.
4. Эстетические идеи йенского романтизма (братья Шлегели, Новалис, Гёльдерлин).
5. Концепция «эстетического воспитания» Ф. Шиллера.
6. Шеллинг об искусстве.
7. Идея истории искусств в эстетике Гегеля. В чем смысл утверждения о «конце искусства»?

10. РУССКАЯ ЭСТЕТИКА XVI–XIX ВЕКОВ

Русская философия всегда существенно отличалась от западной. Естественно, это отразилось и на развитии эстетики в России. По мнению исследователя русской философии С.А. Левицкого, Древняя Русь не знала “ни богословия, ни философии”. До XVIII в. философские идеи проявлялись либо в религиозной форме, либо в произведениях искусства – не случайно древнерусскую иконопись часто называют “умозрением в красках”. Преподавание философии в русском государстве началось лишь в конце XVII в. в первом высшем учебном заведении России – Славяно-греко-латинской академии.

XVIII век часто именуют веком ученичества русской философии, веком, когда в России формируется самостоятельное философское мышление, появляются основные философские и эстетические понятия, начинается обособление философии и эстетики от религии. В это время зрелые, опирающиеся на вековые традиции философские учения Запада (сначала идеи французских просветителей, а с XIX в. и представителей немецкой классической философии) пылко усваивались и развивались на российской почве. Но это вовсе не означает, что русская философия и русская эстетика не имеют самостоятельной ценности, своеобразия и значения.

Для русской философии особенно характерна публицистичность, острая полемичность сочинений мыслителей, неприязнь к чистой теории и отвлеченным, оторванным от жизни темам. И неудивительно, что функции философии в России часто брала на себя художественная литература. Поэтому вся философия в нашей стране до недавнего времени была эстетической. С этой особенностью русской философии тесно связана и другая – повышенное внимание эстетики к моральным, историософским, социальным вопросам, связанным с живым и конкретным человеком, смыслом его жизни в мироздании и обществе. Не случайно, что публицистика и художественная литература часто решали философские проблемы, а от самой философии ждали непосредственного руководства практической жизнью и развитием искусства.

Можно сказать, что русская эстетика была не вполне философской в классическом, западноевропейском значении этого слова, как ни парадоксально это звучит. Ведь философия по определению является специфической формой духовной культуры, наряду с другими ее формами – искусством, религией, наукой, но не сводится ни к одной из них, отличаясь особенными, только ей присущими чертами. А эстетика является частью философии. Но русская философия не была независимым, отдельным, специфическим видом духовной деятельности. Будучи тесно связанной с другими ее видами, она как бы растворялась в них, в то время как последние были весьма философичны.

В России эстетика и искусство классицизма получили распространение в XVIII в. Эстетика русского классицизма нашла отражение в трудах Феофана Прокоповича, Антиоха Кантемира, В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова и А.П. Сумарокова.

Оды М.В. Ломоносова, Г.Р. Державина, трагедии А.П. Сумарокова, Я.Б. Княжнина, театральная деятельность Ф.Г. Волкова и И.А. Дмитриевского, архитектура В.И. Баженова, М.Ф. Казакова, А.Н. Воронихина, скульптуры М.И. Козловского и И.П. Мартоса – это сам художественный процесс в России XVIII в., он стал оформлением и обоснованием эстетических принципов классицизма, наполненных национальным содержанием.

Ломоносов М. связывал прогресс исключительно с развитием образования, просвещения и ремесел. Ему принадлежат и труды по математике, химии, физике, и проекты экономического развития страны и общественных преобразований, разработанные в духе идеологии Просвещения, но историческая концепция посвящена возникновению независимого и влиятельного древнерусского государства.

На вторую половину XVIII века приходится творчество русских просветителей – Д.С. Аничкова, С.Е. Десницкого, И.А. Третьякова, А.Я. Полякова, Я.П. Козельского, Д.И. Фонвизина, Н.С. Батурина, Н.И. Новикова, нередко связанных с масонским движением.

Они мечтали о социальных преобразованиях, возлагая надежды на образование, гуманизм дворянства с его высоким уровнем развития, культуры и, разумеется, на просвещенного государя – “философа на троне”. Большинство из просветителей были конституционными монархистами. Им представлялось, что только “разумное правление” образованного передового императора и разработка “хорошего законодательства” подвигнут людей жить добродетельно, стремиться к справедливости, проявлять человеколюбие. Наряду с государем, решающую роль в преобразовании общества должно было сыграть искусство, способное одновременно и просвещать народ, и пробуждать в нем добрые чувства.

Козельский, Аничков, Батурин, Десницкий и Третьяков специально ставили вопрос о назначении философии в обществе. Они считали, что это “наука наук”, которая дает “только генеральные познания” о вещах и человеческих делах. В состав философии просветители включали эстетику, этику, психологию, логику, метафизику и правовые идеи, зато исключали теологию, астрологию и каббалистику. Почти все они были деистами: не отвергали Бога как творца, но отдавали мир человеку. При этом они считали, что в человеческом уме нет и не может быть ничего, что прежде не находилось бы в чувствах. Чувства, по мнению Аничкова, “врата”, через которые суть вещей входит в нашу душу, откуда потом и “происходит всякое познание”. Именно поэтому так велика роль искусства: ведь оно обращено как раз к чувствам, к душе.

Аничков и Козельский выделяли три ступени человеческого познания: чувственное восприятие; выработка душой понятия о воспринятом предмете; рассуждение. Чувственное может быть как прямым познанием реальных вещей, так и познанием посредством искусства. Но воображение, чувства могут ввести человека в заблуждение. Чтобы избежать этого, искусство должно отражать жизнь, а человек может научиться отличать фантазию и вымысел от действительности, для чего надо обращаться к наблюдениям и опыту.

Очевидно, что особое место в эстетических взглядах просветителей занимает понятие художественной правды. Именно оно определяет ценность произведения искусства и его возможную роль в обществе.

Просветительская идея о неразрывности красоты и добра, эстетического и этического нашла своих горячих сторонников в России. В частности, ее пропагандировали Державин, Карамзин и Радищев, а следом за ними Пушкин.

Что же касается русских революционных демократов – Белинского, Герцена и Добролюбова, то они пошли дальше: развивая идеи просветителей, разработали оригинальную эстетическую теорию, со своим кругом проблем, идей и тем (проблемы реализма и народности, тема социальной значимости искусства и идеи гражданской ответственности художника).

Белинский В.Г. (1811–1848) прямо говорил, что просвещение – единственная сила, порождающая общественный прогресс. Путь к изменению общества – нравственное совершенствование индивидов : преодоление эгоизма, воспитание любви к людям и эстетического чувства. Он определял искусство как воспроизведение действительности, признавал его общественное назначение и воспитательную силу, в то же время понимал искусство в духе романтической эстетики как “синтетическое” постижение мира и противопоставлял “аналитическому” научному познанию. Художественное творчество он трактовал как акт “таинственного ясновидения”. В последние годы жизни под влиянием эстетики Гегеля Белинский стремился обосновать свою концепцию реалистического искусства, опираясь на опыт мировой литературы и искусства. Специфика искусства в том, что оно отражает действительность в образной форме: не “доказывает”, а “показывает”. Но в отличие от Гегеля Белинский не ставит искусство ниже логического мышления. Он решительно отвергал “искусство для искусства”, обосновывая плодотворность связи искусства с актуальными проблемами общественной жизни.

В основе созданной Белинским концепции реализма лежит трактовка художественного образа как единства общего и индивидуального. Такое единство является необходимым условием создания типических характеров. Народность искусства понимается Белинским как отражение в

искусстве особенностей данного народа и национального характера, выражение его интересов и потребностей.

Добролюбов Н.А. (1836–1861) также строит свою эстетику на опровержении теории “искусства для искусства”. По его мнению, литература представляет “силу служебную”, ее назначение – пропагандировать просвещение. Гениальные художники слова возвышаются над этой программой-минимум и помогают человечеству осознать свои силы и склонности. Добролюбов не видит разницы между истинным знанием и истинным искусством. Это просто разные формы отражения действительности.

Его эстетический идеал состоит в полном слиянии науки и поэзии. Искусство должно стать проводником благородных идей. Для настоящего произведения искусства мало точно отражать действительность. Художественная правда – это человеческая правда, служащая, по Добролюбову, просветлению человеческого сознания. Успех обеспечен тем произведениям, которые выражают дух народа, общечеловеческие интересы и идеалы.

Вслед за Белинским и в противовес теоретикам “искусства для искусства”, искавшим в художественных произведениях некие априорные и вечные законы искусства, Добролюбов развивал концепцию “реальной критики”, определяющей ценность художественного произведения с учетом критерия “правды”.

Николай Гаврилович Чернышевский (1828–1889) – русский революционер-демократ, философ-материалист, ученый, писатель, литературный критик – защитил свою магистерскую диссертацию “Эстетическое отношение искусства к действительности” в 1855 году. В ней, применяя принципы философии Фейербаха, он обосновывает главный тезис: “Прекрасное есть жизнь”, который нередко трактуется в упрощенном виде.

Чернышевский далек от того, чтобы сводить прекрасное к чисто биологическим явлениям и остаться на позициях вульгарного материализма или позитивизма. Этот знаменитый тезис – визитная карточка философа – является началом его определения прекрасного, если можно так выразиться, вводной частью. Полностью же определение понятия “прекрасное” звучит так: “Прекрасное есть жизнь; прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни”.

Очевидно, что Чернышевский видел в прекрасном не просто биологическое объективное явление; он поднимается до понимания диалектической взаимосвязи биологического и социального, объективного и субъективного, реального и идеального.

Не случайно впоследствии он разъяснял в статье “Критический взгляд на современные эстетические понятия”, что прекрасное – это то, в чем

проявляется наш идеал. Это цель и предмет наших желаний и любви. В решении данной проблемы мы видим элементы антропологизма.

Данная концепция – шаг в развитии российской эстетической мысли, несмотря на то что Чернышевский не довел ее до логического конца: не распространил трактовку эстетического как единства объективного и субъективного на понятия возвышенного и трагического.

По своему влиянию на общество, по силе и глубине философской мысли русская художественная литература зачастую превосходила профессиональную философию. Не создавая логически завершенных концепций и не претендуя на это, русские писатели – Федор Достоевский и Лев Толстой – в своих романах, повестях и публицистических произведениях поставили ключевые вопросы человеческого существования.

Федор Михайлович Достоевский (1821–1881) пытался примирить народ и интеллигенцию, традиционную российскую религиозность и новоевропейскую образованность, славянофильские и западнические начала во имя нравственного оздоровления и консолидации русского общества. Он поставил вопрос об антропологических корнях социального зла, о самоценности личностной свободы и в то же время о необходимости этического фундамента, без которого эта свобода вырождается в разрушительный и асоциальный произвол. Автор развивает эту мысль во внутренней полемике с детерминизмом революционных демократов.

В романе “Преступление и наказание” Достоевский как бы предугадывает имморализм нищенского “сверхчеловека”, показывает глубинную необходимость этического начала, настолько же неотъемлемого от человеческой личности, как и свобода воли. Он ставит своих героев в экстремальные условия, по сути, проводит над ними жестокий эксперимент, чтобы выяснить, где тот трагический предел, за которым утрачивается человечность и зло надвигается необратимо. Деструктивное начало в человеке, склонность к убийству или самоубийству, как и склонности к анархии, он выводит из феномена “метафизического сиротства” личности среди современной ему разобщенной европейской цивилизации, лишенной корней “в мирах иных”. В поисках выхода Достоевский обращается к идеалу “положительно прекрасного человека”, который перестраивает отношения с окружающими по принципу самоотдачи и прощения. Он возлагает большие надежды на русский народ в целом как на мессианского носителя высшей духовной истины, которая утрачена Западом, и на патриархально-монархические устои – на “русскую идею”. На этих позициях позднего славянофильства Достоевский отдает дань националистическим настроениям. При этом он вступает в противоречие со своей утопией перерождения государства в свободную общность, поскольку невольно делает ставку на государственную мощь.

Писатель противопоставляет не только прямому бунту, но и любому насильственному устройению общества, хотя бы именем Бога, добровольное служение людям. А высшее национальное призвание России он видит в христианском бескорыстном примирении народов.

Достоевский – мыслитель экзистенциального склада, в эпоху “неверия и сомнения” заново решающий самые острые жизненные вопросы, находя диалектическое отношение “идеи” и “живой жизни”. В центре его личной картины мира находится человек, ощущающий непреложность своего “Я есмь” перед лицом всей Вселенной. Вместе с тем Достоевский обосновывает личность через избираемую ею идею, принадлежащую надэмпирическому миру, и так создает идееносного героя.

Лев Николаевич Толстой (1828–1910) – человек титанического таланта и исключительной сложности. Врожденное жизнелюбие, восхищение стихией жизни во всех ее проявлениях и проповедь аскетизма, отрицающего все “животное”, редчайший художественный дар и критика искусства как ненужной роскоши, стремление подчинить свое творчество моральной проповеди, индивидуализм в жизни и отрицание ценности индивидуальности в теории, восхищение Христом как величайшим учителем человечества и отрицание сложившихся форм религиозности и официальной церкви – все это одновременно характерно для Л. Толстого.

Одна из главных тем в его творчестве – противостояние природы и цивилизации, созданной людьми. В природе воплощена высшая гармония, противоположная суете, эгоизму, низменности людей. Толстой проповедует простоту, естественность, равенство, любовь. Смысл жизни в ней самой – в простых радостях, в служении людям, в слиянии человека с природой. Он стремится вернуться от душной цивилизации к пантеистически понимаемой им природе и простому народу. Научными исследованиями смысла жизни не найти – его можно отыскать при помощи разума и совести, убежден писатель

Толстой отрицал как бесчеловечные и противоестественные все основы существующего общества – государство, официальную церковь, частную собственность, суды и тюрьмы, армию и патриотическую идеологию. Главной задачей осознавшей себя личности Толстой считал усвоение многовековой народной мудрости и религиозной веры, которая дает ответ на вопрос о назначении человека.

Религия Толстого почти целиком сводилась к этике любви и непротivления. Критикуя церковное вероучение, он считал, что догматы, к которым официальная церковь сводила содержание христианства, противоречат элементарнейшим законам логики и разума. Согласно Толстому, этическое учение первоначально составляло главную часть христианства, но в дальнейшем центр тяжести переместился из этической в метафизическую плоскость.

Он считал, что непротивлением и нравственным самосовершенствованием каждого человека можно преодолеть любое насилие, любую форму зла.

Владимир Сергеевич Соловьев (1853–1900) – русский религиозный философ, поэт, публицист и критик, отвергая материализм революционных демократов, предпринял попытку объединить христианское вероучение, немецкий классический идеализм (главным образом Шеллинга) и научный эмпиризм. Собственно, эта метафизическая система создавалась им для обоснования жизненно-нравственных поисков. Он связывал философское творчество с позитивным разрешением вопроса “быть или не быть правде на земле”, понимая правду как реализацию христианского идеала. Важнейшим понятием его концепции является “всеединство”. Всякая вещь познается через свое отношение к целому, а это целое не просто множественность вещей, а нечто большее. Нельзя понять, что такое ветка, не зная дерева, но нельзя понять и дерева, не увидев леса. Всеединство – такая органическая целостность, в которой каждая часть находит свое место, обретает свой смысл и при этом не теряется, не растворяется, как в игре симфонического оркестра каждый инструмент, вписываясь в общую музыкальную гармонию, сохраняет свое значение и самостоятельность, т.е. всеединство мироздания, по Соловьеву, подобно слаженной игре огромного симфонического оркестра. Смысл мироздания – в достижении всеобщего синтеза и гармонии, вселенского примирения.

Соловьев В. уверен, что мир, созданный Богом, не полностью впал в зло хаоса и беспорядка, не порвал со своим Творцом. Связующим звеном между Богом и миром, “душой мира” является София – Божественная Премудрость. Христианство не только вера в Бога, но и вера в человека. Человек, конечно, слаб, ограничен, ничтожен, слишком близок к животности, но одновременно он свободен, сверхприроден, устремлен к абсолютному, вечному, к высшей полноте и завершенности. В этой двойственности, промежуточности человека и трагизм его положения, и надежда на обретение новых вершин. Но история далека от завершения, человек далек от совершенства. Человечество находится на пути к богочеловечеству, к одухотворению природы, соединению с Богом и “собираению Вселенной”. Обе осуществленные веры – в Бога и человека – сходятся в одной истине богочеловечества.

Разработав этическую концепцию, В. Соловьев хотел заняться детальной разработкой эстетики и гносеологии. Но смерть помешала ему осуществить эти замыслы. Однако он успел изложить свои основные идеи о прекрасном в статьях “Красота в природе” и “Общий смысл искусства”.

Красоту Соловьев рассматривал как абсолютную ценность бытия и “идею воплощенную”. Идея, или “достойный вид бытия”, есть “полная свобода составных частей в совершенном единстве целого”. Со стороны

совершенства или законченности своего воплощения, как реально ощущаемая в чувственном бытии, идея есть красота, т.е. красота – это добро и в то же время истина, чувственно воплощенная в материальном бытии.

Возвышенная цель искусства – теургия, т. е. творчество по воле Божией, которое призвано “одухотворить нашу действительную жизнь” и воплотить в ней совершенные идеалы добра, истины и красоты.

Контрольные вопросы

1. Русская эстетика: особенности развития.
2. Древнерусская эстетика XVII в. Представители и основные идеи.
3. Преломление эстетики барокко в творчестве Симеона Полоцкого.
4. Русские трактаты об искусстве XVII в. Признаки трансформации древнерусского эстетического сознания
5. Формирование отечественной науки эстетики во второй пол. XVIII в.
6. Эстетика России XIX в. Эстетика реализма
7. Русская эстетика второй половины XIX в.
8. Эстетика Н.Г. Чернышевского
9. Понимание сущности искусства в эстетике Вл. Соловьева

11. СОВРЕМЕННАЯ ЭСТЕТИКА

Неотомизм в большей степени, чем какая-либо другая философская школа, стремится сохранить универсализм, характерный для философских систем прошлого. Основу методологии неотомизма составляет принцип разделения бытия на естественное, интенциональное (обращенное к миру) и идеальное (логическое). Иерархичность строения мира, согласно неотомизму, предопределена Божественным промыслом. Задачей философии и частных наук является исследование обладающих автономией сфер бытия и постижения их Божественного единства. Тем самым утверждается томистский принцип единства веры и разума. Таковы философские основы эстетики неотомизма.

В области эстетики всплеск активности неотомистов датируется первой мировой войной. Тогда возникают специальные журналы, а к 30-м годам XX в. появляются первые серьезные работы по эстетике неотомизма: “Произведение искусства и прекрасное” Мориса де Вульфа, “Искусство и схоластика”, “Границы поэзии”, “Положение поэзии”, “Ответственность художника” и др. Маритена, “Очерк философии искусства” Эдгара де Брюйена. В 1947 г. де Брюйен опубликовал трехтомную “Историю эстетики средних веков”. В 1958 г. выходит в свет большая монография Этьена Жильсона “Живопись и реальность”. В этих работах изложена эстетика неотомизма, принципы которой имеют множество сторонников и в XXI веке.

Одним из крупных теоретиков неотомистской эстетики является французский философ Жак Маритен. Действительность, по его мнению, есть творение Бога, того самого невидимого духа, который действует в вещах. Красота тоже имеет свой источник в Боге. Она представляет собой предельно широкую абстрактную сущность и потому не может быть постигнута в категориях человеческого разума. Красота вечна, неизменна и всеобща. Источник наслаждения прекрасным коренится в слиянии человека с Богом. Прекрасное в искусстве – это воспроизведение божественно прекрасного. Наслаждение прекрасным в искусстве носит бессознательно интуитивный характер и связывается Маритеном с воспитанием чувства Божественного.

Предметом искусства является тот же невидимый дух, проявляющийся в вещах. Поэтому художник не обязан отображать вещи сами по себе, он может пользоваться символами, деформировать предметы.

Маритен решительно отрицает познавательную ценность искусства. Для него искусство не отражение действительности, не познание ее, а “созидание”. Это характерное для неотомизма противопоставление отражению и творчеству. В этом плане Маритен полемизирует с теорией “подражания” Аристотеля. Отрицая познавательное значение искусства, а вместе с тем и реализм, он противопоставляет реалистическим тенденциям в

искусстве модернизм: восхищается М. Шагалом, Жоржем Руо, интерпретируя их творчество в религиозном духе, с позиций объективного идеализма объясняя природу модернистского искусства.

Хотя предмет эстетики считается в неотомизме отличным от предмета теологии или этики, неотомисты опосредованно проводят мысль о том, что искусство всецело подчинено религии и религиозной морали. Фома Аквинский рассматривал красоту как эманацию Божества, он наделял прекрасное рядом объективных признаков (цельность, пропорциональность, ясность). Современные неотомисты субъективизируют томистское понимание прекрасного, утверждая, что оно непознаваемо вследствие недостаточной адекватности нашего восприятия особенностей материального воплощения духовной субстанции.

Свойственный философской теории неотомизма дуализм пронизывает и эстетическую концепцию этого течения. Это проявляется в том, что отрицается познавательное значение искусства, которое мыслится лишь как символическое выражение Божественных идей. Подчеркивая, что искусство представляет собой, в первую очередь, “созидание”, умение, ремесло, неотомизм в то же время всецело подчиняет его религиозной мистике. Не случайна враждебность неотомизма ко всем реалистическим течениям в искусстве. Рассмотрение искусства преимущественно как техники абстрагирования и выражения отвлеченных религиозных идей неизбежно приводит неотомизм к формализму в эстетике. Теория неотомизма оказала влияние на ряд крупных философов, эстетиков и искусствоведов конца XX века в разных странах Европы.

Интуитивизм

Интуитивизм – идеалистическое направление в эстетике, абсолютизирующее интуицию как момент непосредственного постижения истины в акте эстетического восприятия, эстетической оценки и творческой деятельности. Интуитивизм противопоставляет интуицию рациональному, опосредованному суждениями и умозаключениями знанию.

Видными представителями эстетики интуитивизма и ее основоположниками являются А. Бергсон и Б. Кроче. Философско-эстетические взгляды Анри Бергсона (1859–1941) сформировались в конце XIX–начале XX вв. Основные произведения – “Смех”, “Творческая эволюция”, “Два источника морали и религии”. Французские историки философии, литературоведы, искусствоведы и эстетики отмечают, что Бергсон оказал огромное влияние на развитие эстетики и художественную практику XX века. Действительно, влияние Бергсона сохраняется и сегодня. Невозможно, например, понять творчество Шарля Пегги и Марселя Пруста, не учитывая этого влияния.

Теория познания Бергсона основывается на иррационализме. Интеллект, по его мнению, это такая способность мышления, которая может постигать только все окостенелое и мертвое, но не жизнь. Жизнь вообще

не может быть постигнута в понятиях, а лишь в процессе переживания, путем интуиции. Естественно, такая иррационалистическая теория познания базируется на идеалистическом истолковании действительности, которая, по его мнению, является свободной от материи “длительностью”, представляет собой некую сверхразумную и непостижимую в понятиях сущность – “жизненный порыв”. Жизненный порыв – это длительность, подвижность, непрерывное творчество, свобода. Они могут быть поняты лишь путем особой симпатии, слияния с творческим порывом. Особую разновидность интуиции представляет интуиция эстетическая – высшая форма иррационального постижения сокровенной сущности жизни. Гносеология Бергсона, как и его теория эстетического восприятия, носит печать аристократизма: лишь немногие избранные обладают способностью к симпатическому слиянию с иррациональным процессом жизни.

Иррационалистические установки Бергсона вели к тому, что эстетические категории растворялись в мистической интуиции, а само художественное творчество превращалось в фиксацию “непосредственных данных сознания”.

Мистицизм бергсоновской эстетики особенно ярко проявился в последней работе философа – “Два источника морали и религии”, в которой он приходит к мысли, что подлинная свобода обретается в Боге. Так, Бергсон приходит к теологическим выводам; его философия и эстетика сливаются с учением неотомизма.

Интуицию за основу своей эстетической концепции принял и другой видный эстетик XX в. Бенедетто Кроче (1866–1952) – один из плодовитых и очень популярных философов. Его стойкое влияние на многих ученых коренится в том, что он выдвинул теорию, представляющую собой идеологический компромисс, приемлемый для самых различных течений и направлений современной культуры и науки.

Кроче – объективный идеалист. Для него существует одна реальность – безличный дух, нечто приближающееся к гегелевской абсолютной идее. Оперирова категориями “прекрасное”, “истинное”, “полезное”, “доброе”, которые выступают у Кроче как вневременные и вечные творцы действительности, философ создает идеалистическую систему, абстрактную, метафизическую. С этих объективно-идеалистических позиций он и рассматривает искусство.

По мнению Кроче, искусство – это интуиция, или “воображение”, “фанатизм”, “способ изображения”. Все эти понятия в его концепции практически одно и то же. Философ самым решительным образом отвергает всякие попытки определить эстетические качества самих вещей и явлений. Искусство не является “физическим фактом”, не имеет предметно-физической основы ни в звуках и их взаимоотношении, ни в цветах

или соотношении цветов, ни в форме тел. Искусство само есть “высшая реальность” – идеальная метафизическая абстракция.

Естественно, искусство не может быть утилитарным или моральным актом. Оно совершенно бесполезно и нейтрально к нравственности. Наконец, искусство не имеет характера “концептуального знания”, т. е. не является познавательной деятельностью. Здесь нет места понятиям истинного или ложного, поскольку не может быть “суждения о действительности”. Согласно Кроче, вся сфера эстетического алогична, иррациональна.

Он изолирует искусство от всех сфер общественной жизни человека: политики, морали, науки. Отмечается сама возможность присутствия в произведении искусства какого-либо объективного содержания, намек на действительность. Искусство имеет ценность только в себе. Кантианскую идею о “незаинтересованном искусстве”, теорию “чистого искусства” Кроче доводит до крайности, иногда граничащей с абсурдом. Может быть, именно это и делает его теорию столь привлекательной для многих. Эстетика Кроче имеет много последователей – Эдгар Каррит, Коллингвуд и другие.

Эстетика фрейдизма и прагматизма

Характерной особенностью фрейдистского психоанализа является противопоставление природного начала человека, его инстинктивных бессознательных влечений социальному окружению, преувеличение роли бессознательного и преуменьшение роли сознания в деятельности людей.

Неофрейдизм – учение, стремящееся превратить фрейдизм в социологическую и культурологическую доктрину. В эстетическом учении неофрейдизм берет на вооружение фрейдовскую трактовку искусства, роль которого сводится лишь к терапевтическому изживанию и преодолению психозов, вызванных подавлением инстинктивных влечений. На этом основании проблема отражения социальной среды в искусстве игнорируется. Основой художественного творчества становится инстинктивное влечение человека, оно не зависит ни от социальной среды, ни от предшествующего художественного опыта.

Прагматисты в эстетике исходят из “опыта”. В их понимании опыт – это поток ощущений и переживаний человека. Все научные теории прагматисты объявляют “инструментами”, “упорядочивающими” опыт. Если теория так упорядочивает опыт, что человек из этого извлекает для себя какую-то пользу, значит, она достоверна, истинна.

С такой позиции рассматривал искусство видный представитель американского прагматизма Д. Дьюи (1859–1952). В книге “Искусство как опыт” он утверждал, что произведения сами по себе не существуют вне восприятия субъекта. Такое заявление основывается на принципе “непрерывности”, согласно которому между субъектом и объектом есть

непрерывная связь и взаимопереходы. Таким образом, стирается грань между субъектом и объектом.

Характерным для Дьюи является то, что он сознательно обесценивает произведения искусства, предлагая в процессе эстетических рассуждений “забыть их” и подойти к решению проблем обходным путем. Применяя свой принцип непрерывности, автор стремится уничтожить границу между эстетическим и неэстетическим. К сфере эстетического Дьюи относит все, что только может быть предметом личного наслаждения. Так, он отрицает наличие критерия, с помощью которого мы могли бы отличить эстетическое от неэстетического, гармоничное от негармоничного, прекрасное от безобразного, возвышенное от низменного.

Он заявляет, что комиксы, светская хроника в газетах, криминальные материалы – все это вполне соответствует эстетическим критериям. С точки зрения этого философа имеют ценность только те произведения искусства, которые “усиливают ощущение непосредственной жизни”. Образцы произведений такого рода он видит в татуировках на теле человека, в ярких одеяниях и украшениях, в раскраске индейцев, в перьях и зубах животных, которыми украшали себя первобытные люди. Что же касается произведений мирового искусства, выставленных в музеях, они являются свидетельством регресса, упадка, причины которых Дьюи видит в отделении искусства от религии.

Философ стремится ограничить сферу искусства областью иррационального, алогичного. Противопоставляя искусству интеллект, он утверждает, что последнее находится во враждебном отношении как с эстетическим творчеством, так и с восприятием его результатов. Эстетическое чувство, по Дьюи, есть чувство непосредственного удовлетворения фактом самого биологического существования.

Экзистенциализм

Одно из самых влиятельных направлений в современной эстетике – экзистенциализм (от лат. *existential* – существование) – направление в иррационалистической философии, исходящее из феноменологических посылок о специфических отношениях активного сознания и пассивной природы, возникшее после первой мировой войны и окончательно сформировавшееся в 30–40-е гг. XX в. Философия и эстетика экзистенциализма явились результатом кризиса мироощущения европейского человека в XX веке. Наибольшее распространение это течение получило в 50-е гг., когда произошло некоторое изменение его проблематики. Эстетика экзистенциализма неоднородна, она отражает некоторые национальные особенности и делится на религиозную и атеистическую.

Наиболее общим основанием эстетики экзистенциализма могут считаться идеи Э. Гуссерля и М. Хайдеггера. Это течение представляют и

другие известные философы и люди искусства – Ясперс, Сартр, Камю, Марсель и др.

Методологически экзистенциализм исходит из феноменологических посылок о глубоком различии и специфической связи сознания как активного начала и окружающих его материальной культуры, природы, наделяемых пассивностью, “вязкостью”. Отсюда эстетическое отношение к миру, противопоставленное инструментально-практическому, выступает как сфера “свободы сознания”. Реальность подвергается здесь “отрицанию”, она “преодолевается”, подтверждая активность сознания. Не случайно эстетика экзистенциализма обращается к проблеме воображения, которое трактуется в субъективно-идеалистическом ключе. Данному течению чрезвычайно созвучны установки тех авангардистских школ, которые претендовали на активизацию интеллектуальной стороны художественного восприятия (например, кубизм). По тем же причинам представители экзистенциализма, в частности Жан Поль Сартр, выступили против сюрреализма, отрицающего свободу сознания в акте художественного восприятия. Своими установками эстетика экзистенциализма противостояла в 30–40-е гг. психологическим направлениям европейской эстетики, ее формальным школам, фокусируя внимание на эстетическом субъекте как активном, сознательном начале. Эта установка определила в 60-е гг. сущность дискуссии экзистенциалистов со структуралистами. Внутри экзистенциализма существовала тенденция онтологизации эстетического восприятия, которое понималось как акт влияния человека на действительность. Это делает экзистенциализм чрезвычайно привлекательным для современных людей вообще и людей искусства, в частности. Тенденция онтологизации эстетического восприятия, поддерживаемая ростом антитехнических настроений интеллигенции, развивается современной эстетикой экзистенциализма.

Наиболее общим основанием эстетики экзистенциализма могут считаться идеи Э. Гуссерля и М. Хайдеггера. Это течение представляют и другие известные философы и люди искусства – Ясперс, Сартр, Камю, Марсель и др.

Методологически экзистенциализм исходит из феноменологических посылок о глубоком различии и специфической связи сознания как активного начала и окружающих его материальной культуры, природы, наделяемых пассивностью, “вязкостью”. Отсюда эстетическое отношение к миру, противопоставленное инструментально-практическому, выступает как сфера “свободы сознания”. Реальность подвергается здесь “отрицанию”, она “преодолевается”, подтверждая активность сознания. Не случайно эстетика экзистенциализма обращается к проблеме воображения, которое трактуется в субъективно-идеалистическом ключе. Данному течению чрезвычайно созвучны установки тех авангардистских школ, которые

претендовали на активизацию интеллектуальной стороны художественного восприятия (например, кубизм). По тем же причинам представители экзистенциализма, в частности Жан Поль Сартр, выступили против сюрреализма, отрицающего свободу сознания в акте художественного восприятия. Своими установками эстетика экзистенциализма противостояла в 30–40-е гг. психологическим направлениям европейской эстетики, ее формальным школам, фокусируя внимание на эстетическом субъекте как активном, сознательном начале. Эта установка определила в 60-е гг. сущность дискуссии экзистенциалистов со структуралистами. Внутри экзистенциализма существовала тенденция онтологизации эстетического восприятия, которое понималось как акт влияния человека на действительность. Это делает экзистенциализм чрезвычайно привлекательным для современных людей вообще и людей искусства, в частности. Тенденция онтологизации эстетического восприятия, поддерживаемая ростом антитехнических настроений интеллигенции, развивается современной эстетикой экзистенциализма.

Неопозитивизм

Неопозитивизм – философское течение, претендующее на анализ и решение актуальных проблем формализации знания, роли знаково-символических средств мышления, соотношения теории и опыта. Неопозитивизм возник и развивался в XX веке в Европе. Являясь современной формой позитивизма, он разделяет его исходные принципы: отрицает возможность философии как теоретического познания выполнять в системе знания особые функции, противопоставляет науку философии, считает единственно возможным знанием специально-научное.

Однако неопозитивизм – новый этап в развитии позитивизма. Он сводит задачи философии не к суммированию или систематизации специально-научного знания, как это делал классический позитивизм XIX в., а к анализу языковых форм знания. Неопозитивизм делает предмет своего рассмотрения формы языка и пытается осуществлять оценку знания через возможности выражения его в языке. Поэтому мы можем говорить о неопозитивизме как о своеобразной логико-лингвистической форме позитивизма, в которой сложные и актуальные проблемы современной логики и языкознания трактуются в духе субъективизма.

Одна из разновидностей неопозитивизма – структурализм – обращается к решению эстетических вопросов. Он получил наиболее яркое выражение у французских теоретиков: Клода Леви-Стросса, Мишеля Фуко, Ролана Барта и других. В качестве главной задачи научного анализа выдвигается изучение структуры эстетического объекта. Исследуемый объект берется в его актуальном состоянии. Основное внимание уделяется изучению художественного текста, языковых средств.

В сущности, структуралистов интересует чистая форма искусства и его язык. Свою теоретическую программу они реализуют в художественной критике, называемой “новой критикой”, или в художественном творчестве, например, в “новом романе”.

Контрольные вопросы

1. Спор о природе науки в XX веке. Место искусства в системе наук.
2. Феноменологическая эстетика. Идея «многослойности» художественного произведения Р. Ингардена.
3. Разделение наук в неокантианстве. Э. Кассирер о символе.
4. Х.Ортега-и-Гассет о новом искусстве. «Модернизм» в искусстве XX века.
5. Психоанализ и проблемы художественного творчества.
6. Эстетика в структурализме и постструктурализме.
7. Экзистенциализм и эстетика.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Эстетика рассматривает чувственное познание окружающей действительности и имеет дело с ее разными сторонами: с природой, обществом, человеком и его деятельностью в самых различных жизненных сферах, вплоть до производственной. Так, эстетически мы оцениваем красивые цветы, величественные здания, устремленные ввысь купола храмов, технические объекты (компьютеры, автомобили и т.д.), созданные трудом человека, высокие нравственные поступки людей, прекрасные произведения искусства.

О людях, чутких к красоте, мы говорим, что они наделены эстетическим чувством. Сам процесс подобного восприятия мы называем эстетическим восприятием, результатом которого является эстетическое переживание. Т.о. эстетические чувства, эстетические переживания, эстетические наслаждения выступают как проявление эстетического отношения к предметам или явлениям действительности. Всевозможные эстетические отношения, возникающие у человека к действительности, можно отнести к общему понятию «эстетическое». Природу эстетического изучает наука эстетика.

Исследование эстетического предполагает анализ наиболее общих характеристик, присущих прекрасному, возвышенному, трагическому и т.п. Кроме того, природы порождения этих явлений в сознании человека, в эстетических восприятиях, представлениях, идеалах, взглядах и теориях, а также природу эстетических ценностей.

Одним из основных вопросов, входящих в круг изучения эстетики, является искусство. Эстетика исследует общие закономерности развития искусства, проявляющиеся в различных его видах. Она изучает и сам процесс художественного творчества, а также процесс художественного восприятия искусства и т.д. Искусство существует лишь в социально-коммуникативной системе «художник – искусство – публика» или «художественное творчество – искусство – художественное восприятие». В предмет эстетики как науки включаются такие проблемы, как «художник», «художественный язык», «художественное восприятие», «художественная оценка», «художественный вкус» и др. Перечисленные проблемы и их включение в предмет эстетики обязывает нас рассмотреть взаимосвязь «художественного» и «эстетического».

Понятие «художественное» имеет отношение к искусству, деятельности художника, к восприятию искусства, к оценке произведений искусства и т.д. Но есть эстетические явления, ценности, процессы не обладающие художественным характером, например, эстетическое восприятие природы, поведения, бытовой сферы, утилитарных форм человеческой деятель-

ности «художественное» следует рассматривать как прилагательное от существительного «искусство».

Художественная потребность – это потребность в искусстве; художественная оценка – это оценка искусства; художественное творчество – это создание искусства, художественное восприятие – это восприятие искусства и т.д. Художественное, как имеющее отношение к искусству является видом эстетического как рода; художественная деятельность – вид эстетической деятельности, художественное – вид эстетического.

Категория эстетического характеризует всю широту и многообразие прекрасного и безобразного, трагического и комического, возвышенного и низменного с их модификациями в природной и социальной среде, в искусстве и в утилитарных видах деятельности. Мы не знаем ни одного художественного явления (музыкального, литературного, живописного), которое бы не обладало эстетической природой, не было бы прекрасным или безобразным. Позитивно эстетическим или негативно эстетическим и др., но мы знаем эстетические явления, которые не обладают художественной природой (красота флоры и фауны, физического облика человека, неорганические предметы и т.д.).

Эстетика изучает и ценностное отношение человека к действительности (прекрасное, безобразное, сатирическое, трогательное, юмористическое, трагическое, комическое, возвышенное и др.). Кроме того, эстетика исследует закономерности эстетической деятельности общества, закономерности эстетического освоения действительности человеком и т.д.

Анализ эстетической деятельности позволяет понять, как человек творит, создает прекрасное в жизни и как он потребляет (воспринимает) его. Другими словами, эстетика изучает субъекты творчества и восприятия (художник, публика, соавтор, импровизатор, исполнитель, критик), объекты творчества и восприятия, средства, процессы и результаты эстетического творчества и восприятия.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Ахмедова, Е.А. Эстетика архитектуры и дизайна [Текст] / Е.А. Ахмедова. – Самара: СамГАСУ, 2007.
2. Борев, Ю.Б. Эстетика [Текст]: учебник / Ю.Б. Борев. – М.: Высшая школа, 2002.
3. Бычков, В.В. Эстетика [Текст]: учебник / В.В. Бычков. – М.: КНОРУС, 2012.
4. Вазерова, А.Г. Этика и эстетика [Текст]: учебное пособие / А.Г. Вазерова, Е.А. Макеева. – Пенза: ПГУАС, 2012.
5. Апресян, Р. Одухотворенность [Текст] / Р. Апресян // Человек. – 1996. – №4.
6. Апресян, Э.Г. Свобода художественного творчества [Текст] / Р. Апресян. – М.: Искусство, 1985.
7. Аркин, Д.Е. Образы архитектуры [Текст] / Д.Е. Аркин. – М.: Академия архитектуры СССР, 1941.
8. Аронов, В.Р. Дизайн и искусство [Текст] / В.Р. Аронов. – М.: Стройиздат, 1984.
9. Аронов, В.Р. Художник и предметное творчество, Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX. века [Текст] / В.Р. Аронов. – М.: Советский художник, 1987.
10. Архитектурная композиция (современные проблемы) [Текст]: сб. статей. – М.: Стройиздат, 1970.
11. Асмус, В.Ф. Античные мыслители об искусстве [Текст] / В.Ф. Асмус. – М., 1937.
12. Афанасьев, М.Н. Эстетика Канта [Текст] / М.Н. Афанасьев. – М.: Наука, 1975.
13. Бархин, М.Г. Архитектура и человек [Текст] / М.Г. Бархин. – М.: Наука, 1979.
14. Басин, Е.А. Творческая личность художника [Текст] / Е.А. Басин. – М.: Знание, 1988.
15. Басин, Е.Я. Психология художественного творчества [Текст] / Е.Я. Басин. – М.: Знание, 1985.
16. Белый, А. Проблемы творчества [Текст] / А. Белый. – М.: Советский писатель, 1988.
17. Бергсон, А. Творческая эволюция [Текст] / А. Бергсон. – М.: Сотрудничество, 1909.
18. Бердяев, Н.А. Смысл творчества [Текст] / Н.А. Бердяев. – М.: Правда, 1989.
19. Бердяев, Н.А. Философия свободы. Смысл творчества [Текст] / Н.А. Бердяев. – М.: Правда, 1989.

20. Божко, Ю.Г. Основы архитектоники и комбинаторики формообразования [Текст] / Ю.Г. Божко. – Харьков, 1984.
21. Вазерова, А.Г. Этика и эстетика [Текст]: учебно-методическое пособие / А.Г. Вазерова, Е.А. Макеева. – Пенза: ПГУАС, 2012.
22. Макейкина, Н.Ю. Стиль в культуре [Текст]: монография / Н.Ю. Макейкина. – Пенза: ПГУАС, 2008.
23. Макейкина, Н.Ю. Эстетика [Текст]: учебно-методическое пособие / Н.Ю. Макейкина. – Пенза: ПГУАС, 2009.
24. Эстетика [Текст]: учебник для бакалавров / И.П. Никитина. – 2-е изд, перераб. и доп. – М.: Юрайт, 2012.
25. Эстетика [Электронный ресурс]: учебник / П.С. Гуревич. – Электрон. текстовые данные. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012. – Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/10544>. – ЭБС «IPRbooks», по паролю
26. Эстетика [Электронный ресурс]: учебник / Л.А. Никитич. – Электрон. текстовые данные. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2013. – Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/18162>. – ЭБС «IPRbooks», по паролю
27. Основы эстетики [Электронный ресурс]: учебное пособие / А.Г. Вазерова, Е.А. Макеева. – Электрон. текстовые данные. – Пенза: ПГУАС, 2012.
28. Этика и эстетика [Текст]: учеб.-метод. пособие / А.Г. Вазерова, Е.А. Макеева. – Пенза: ПГУАС, 2012.
29. Эстетика [Текст]: учеб.-метод. пособие / Н.Ю. Макейкина. – Пенза: ПГУАС, 2009.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
1. ЭСТЕТИКА КАК НАУКА. ПРЕДМЕТ И КАТЕГОРИИ ЭСТЕТИКИ	6
2. ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ.....	12
3. ИСКУССТВО	21
4. КЛАССИЧЕСКАЯ АНТИЧНАЯ ЭСТЕТИКА. ОСВОЕНИЕ ЕЕ ОПЫТА ВИТРУВИЕМ.....	32
5. ЭСТЕТИКА СРЕДНИХ ВЕКОВ И АРХИТЕКТУРНАЯ ПРАКТИКА ЭТОГО ВРЕМЕНИ.....	53
6. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ И АРХИТЕКТУРНАЯ КУЛЬТУРА РЕНЕССАНСА	65
7. ЭСТЕТИКА НОВОГО ВРЕМЕНИ (XVII–XVIII ВВ.)	73
8. ЭСТЕТИКА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XVIII – НАЧАЛО XX ВВ.).....	82
9. ЭСТЕТИКА РОМАНТИЗМА В НЕМЕЦКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ (XIX В.)	106
10. РУССКАЯ ЭСТЕТИКА XVI–XIX ВЕКОВ	122
11. СОВРЕМЕННАЯ ЭСТЕТИКА	130
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	138
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	140

Учебное издание

Вазерова Алла Геннадьевна
Макеева Елена Александровна

ЭСТЕТИКА

Учебное пособие
по направлению подготовки 23.03.03 «Эксплуатация транспортно-
технологических машин и комплексов»

В авторской редакции
Верстка Н.А. Сазонова

Подписано в печать 18.08.16. Формат 60×84/16.
Бумага офисная «Снегурочка». Печать на ризографе.
Усл. печ. л. 8,37. Уч.-изд. л. 9,0. Тираж 80 экз.
Заказ № 521.

Издательство ПГУАС.
440028, г.Пенза, ул. Германа Титова, 28.