

В.А. Салеев
Е.В. Кирпиченок

ОСНОВЫ

ЭСТЕТИКИ

Допущено
Министерством образования
Республики Беларусь
в качестве учебного пособия
для студентов учреждений
высшего образования



Минск
«Вышэйшая школа»
2012

УДК 7.01(075.8)

ББК 87.8я73

C16

Рецензенты: кафедра культурологии Белорусского государственного университета культуры и искусств (доктор культурологии профессор А.Н. Смолик); доктор культурологии профессор И.В. Морозов

Все права на данное издание защищены. Воспроизведение всей книги или любой ее части не может быть осуществлено без разрешения издательства

Салеев, В. А.

C16 Основы эстетики : учеб. пособие / В. А. Салеев, Е. В. Кирпиченок. – Минск : Выш. шк. 2012. – 208 с. ISBN 978-985-06-2073-6

Рассматриваются эстетика как философская наука, история эстетических учений, сущность эстетического отношения и эстетической ценности, категории эстетики, аксиологическая (неоаксиологическая) интерпретация природы искусства, введены понятия эстетического и художественного как метакатегории эстетики. Имеется краткий терминологический словарь.

Подготовлено в соответствии с типовой программой дисциплины. Студентам вузов, всем интересующимся проблемами современной эстетики.

УДК 7.01(075.8)

ББК 87.8я73

Учебное издание

Салеев Вадим Алексеевич

Кирпиченок Елена Владимировна

ОСНОВЫ ЭСТЕТИКИ

Учебное пособие

Редактор *Т.С. Житкевич*, художественный редактор *Т.А. Шабунько*, технический редактор *А.Н. Бабенкова*, корректор *В.И. Аверкина*, компьютерная верстка *Ю.Н. Трусевич*.

Подписано в печать 10.02.2012. Формат 84×108/32. Бумага для офсетной печати. Гарнитура «Школьная». Офсетная печать. Усл. печ. л. 10,92. Уч.-изд. л. 11,13. Тираж 700 экз. Заказ 441.

Республиканское унитарное предприятие «Издательство “Вышэйшая школа”». ЛИ № 02330/0494062 от 03.02.2009. Пр. Победителей, 11, 220048, Минск. e-mail: market@vshph.com http://vshph.com

Филиал № 1 открытого акционерного общества «Красная звезда». ЛП № 02330/0494160 от 03.04.2009. Ул. Советская, 80, 225409, Барановичи.

ISBN 978-985-06-2073-6

© Салеев В.А., Кирпиченок Е.В.

© Издательство «Вышэйшая школа», 2012

ВВЕДЕНИЕ

Со времени своего «пришествия» в ряд научных дисциплин эстетика как наука претерпела существенные изменения. Крестный отец эстетики, немецкий философ Александр Баумгартен, в середине XVIII в. определял ее как «науку о чувственном познании». Менее известны два других определения А. Баумгартена: «эстетика – наука о чувственном познании, постижении прекрасного» и «эстетика – теория свободных (изящных) искусств».

Традиция понимания эстетики как философии прекрасного, с одной стороны, и философии искусства – с другой, пришла с античных времен. Предыдущий, XX век внес свой вклад в понимание эстетической проблематики.

В отечественной эстетике на протяжении 2-й половины XX в. менялись подходы к пониманию предмета эстетики и сущности эстетического знания.

В 50-е гг. в центре внимания была объективно понимаемая проблема прекрасного, а эстетика считалась наукой, изучающей природу «развития и освоения мира и искусства по законам красоты». (Следует заметить что и в начале XXI в. некоторые книги и пособия по эстетике строятся на этой концепции.)

В 60-е гг. в центре внимания оказалось соотношение эстетических объекта и субъекта, а эстетика представлялась «наукой об эстетическом отношении человека».

В 70-е гг. сочетание эстетического отношения и эстетической деятельности приводит к образованию эстетической ценности и определению эстетики как «философской науки об эстетических ценностях, об их создании, восприятии, освоении и оценке».

В принципе, такое понимание эстетики остается оптимальным и в настоящее время. Но для того чтобы обнаружить подлинное эстетическое знание, требуется сочетать умственное усилие с тонким чувствованием и высоким уровнем эстетической и художественной отзывчивости. И смотреть на эстетику не только как на науку, которая дает знание, опираясь на категориальные системы, отражающие обобщенное знание людей и о сфере эстетического, и о сфере художествен-

ного, но и как на инструментарий по развитию тонкого человеческого чувствования, основанного на высокой духовности. Ибо в эстетическом (художественном) все чувственное одухотворяется, а духовное принимает форму чувственного.

Хочется надеяться, что и данное учебное пособие внесет свой вклад в дело человеческого совершенствования, которому адекватно отвечает по своей природе эстетическое и которому нет конца...

В.А. Салеев,
доктор философских наук,
профессор, заслуженный деятель культуры Республики Беларусь

ЭСТЕТИКА КАК ФИЛОСОФСКАЯ НАУКА

- 1.1. Предмет эстетики
 - 1.2. Структура эстетической теории и задачи курса эстетики в системе образования
 - 1.3. Методы изучения эстетики, ее функции
 - 1.4. Эстетика в системе гуманитарного знания
-

1.1. Предмет эстетики

Термин «эстетика» (от древнегреч. *aisthetikos* – чувственный) относится к чувственному восприятию.

В истории развития эстетики можно выделить два основных периода:

□ эстетики имплицитной (от лат. *implicite* – неявный, в скрытом виде);

□ эксплицитной (от лат. *explicite* – распутанный, приведенный в порядок; в развернутом, явном виде).

Имплицитная эстетика существовала во все периоды человеческой истории и представляет собой осмысление эстетического опыта как внутри мифологического сознания, так и в теоретических дисциплинах (философии, риторике, филологии, богословии).

Рождение *эксплицитной эстетики* в качестве самостоятельной науки произошло в XVIII в. в трудах немецкого философа *Александра Баумгартена* («Эстетика», 1750–1758), который назвал эстетику низшей ступенью философии, наукой о чувственном познании, а ее совершенной формой – красотой. Ученый мыслил в традициях современной ему философии Нового времени.

По мнению другого философа того же времени, *Г. Лейбница*, существует три сферы духовного мира человека – воля, разум и чувство. Баумгартен считал, что изучением разума в европейской философии занималась логика, воли – этика, изучением чувства не занимается никто. Эстетика и была призвана восполнить этот пробел.

Созданная Баумгартеном *теория чувственного восприятия* сводилась к характеристике двух явлений:

1) красоты, которую философ определил как совершенство чувственного восприятия;

2) искусства, поскольку он считал, что свое высшее выражение красота получает в художественной деятельности человека.

Таким образом, с конца XVIII в. под эстетикой стали понимать научную дисциплину, отделившуюся от философии и имеющую свой собственный предмет изучения. Эстетика занималась преимущественно искусством, а фундаментальное значение имела категория «прекрасное».

Эстетика – философская наука, изучающая наиболее общие закономерности эстетического отношения человека к действительности.

Предметом современной эстетики является *весь мир*, рассматриваемый с точки зрения эстетической ценности его явлений.

Эстетическое заключено в отношении, которое человек обретает к вещам, созерцая или создавая их.

Субъектом эстетического отношения может быть конкретный человек, группа людей или человечество в целом.

Объект эстетического отношения – часть окружающей действительности, воспринимаемой субъектом. Объектом может выступать природное явление, конкретная вещь, другой человек и его поступки, группа людей, произведение искусства, научная идея и т.д.

В рамках философского анализа взаимодействия человека и окружающей действительности выделяют следующие основные типы отношения человека к миру:

- ☐ практическое;
- ☐ теоретическое (утилитарное);
- ☐ этическое;
- ☐ эстетическое.

С точки зрения *практического отношения* мы воспринимаем только те свойства вещей, которые эффективно используются для достижения цели.

Теоретическое отношение предполагает осмысление, категоризацию и выявление существенных особенностей взаимодействия человека и мира.

Этическое отношение обнажает нравственные позиции людей, определяющих свое поведение.

Эстетическое отношение характеризует связь человека с окружающим его миром. Оно помогает челове-

ку не только осознать себя как соотносимую с Универсумом сущность, но и организовать свою деятельность так, чтобы существовать в гармонии с самим собой.

Только в рамках эстетического отношения к миру человек обращает внимание прежде всего на саму вещь как на нечто единичное, уникальное, как на многообразие свойств. Вещь воспринимается здесь не как средство для достижения цели, предпосылка отношений, а как цель, поэтому принято говорить о самоцельности эстетического.

Эстетическое соотносится с такими понятиями, как гармония, соразмерность, пропорциональность, ритм, согласование частей, форм в рамках целого.

В настоящее время эстетика особенно *актуальна*, поскольку именно она изучает возможности проявления в человеке его высшего предназначения – самореализации в мире через творчество.

Современные исследователи отмечают такую черту современной культуры, как эстетизацию повседневности. Человек, живущий в XXI в., стремится к гармонии с миром и с самим собой, поэтому принципы красоты становятся для него актуальными во всех сферах жизни. К примеру, производство товаров невозможно без эстетической грамотности и сформированного эстетического вкуса. Эстетическое знание становится все более востребованным в качестве теоретической базы решения практических проблем в разнообразных областях человеческой деятельности и особенно актуальными становятся такие направления, как эстетика человека и эстетика окружающей среды.

Таким образом, *эстетическое знание* – это рассуждения, теории и учения о чувственно-духовном восприятии мира, сущности красоты, многообразных формах ее проявления в искусстве и действительности.

1.2. Структура эстетической теории и задачи курса эстетики в системе образования

Эстетическая теория включает ряд разделов. Основными разделами современной эстетики, ее проблемными полями являются:

- эстетика действительности;

- эстетика искусства;
- практическая эстетика;
- техническая (индустриальная) эстетика.

Эстетика действительности направлена на изучение эстетических свойств окружающего мира в процессе различных видов деятельности человека. Деятельность людей вовлекает окружающий мир в сферу все новых человеческих интересов, раскрывая тем самым бесконечное многообразие его свойств, создавая эстетическое богатство мира.

В центре внимания *эстетики искусства* находится художественное творчество, проблемы создания, восприятия, социального функционирования художественных произведений.

Сфера интересов *практической эстетики* (эстетики повседневности) – эстетическое освоение мира в сфере быта, человеческого поведения, научного творчества, спорта, эстетические аспекты обрядов, ритуалов, массовых мероприятий.

Целью *технической (индустриальной) эстетики* является внесение эстетического компонента в сферу промышленного производства и потребления вещей, гармонизация отношений человека и техники.

Задачи курса эстетики в системе образования:

- изучение фундаментальных основ эстетического знания (теоретико-методологических проблем и категориального аппарата эстетики);
- приобщение к философско-эстетическим исканиям выдающихся исследователей прошлого;
- ознакомление с основными эстетическими концепциями XX в.;
- овладение основами теоретических знаний в области искусства и художественного творчества;
- расширение представлений об эстетическом многообразии мира и основных принципах эстетизации действительности в ее различных формах;
- развитие и совершенствование навыков самообразования на базе освоения текстологического материала и произведений искусства;
- умение адекватно оценивать эстетические феномены.

1.3. Методы изучения эстетики, ее функции

Одним из важных методов изучения эстетики является историзм. Идеи историзма, взятые в диалектическом ключе, пронизывают эту науку. *Метод историзма* предполагает соблюдение трех важнейших условий:

- 1) рассмотрение явления в развитии;
- 2) изучение связи данного явления с другими;
- 3) исследование истории в свете опыта современности, а также использование исторически высших форм в качестве ключа для понимания предшествующих.

Принцип историзма вырастает изнутри самой эстетики как потребность адекватно рассмотреть свой предмет. (Например, нынешнее состояние искусства и его современные законы понимаются как исторически возникшие, а его будущее состояние – как образующееся в протекающем на наших глазах художественном процессе.) Историзм – путь связи теории и практики, единственная дорога к истинному пониманию эстетики.

Метод структурализма дает возможность рассмотреть художественное произведение как систему, состоящую из множества элементов, взаимосвязанных и взаимообусловленных; предполагает собирание и анализ разнообразных фактов, составление их полного перечня, установление взаимосвязи фактов, их группирование и выявление отношений, построение системы наличных элементов фактов, что создает целостный единый объект исследования. Структурализм входит в общую систему современной научной методологии. Этот метод нуждается в сочетании с другими методами и является дополнительным по отношению к исторической методологии.

Основополагающим методом эстетики, на наш взгляд, выступает *аксиологический метод*. Именно в русле аксиологической методологии можно выявить степень качества эстетического отношения, определить значимость художественных ценностей того или иного направления искусства (отдельного художественного произведения), его восприятие и оценку обществом, оценить и установить этапы процесса эстетического совершенствования личности.

Изучение предмета и структуры эстетики позволяет раскрыть ее функции.

1. *Мировоззренческая функция.* Мировоззренческая функция несет в себе эстетическое знание и прежде всего связана с отношением к прекрасному. Знание эстетической теории дает возможность человеку оценивать явления мира как прекрасные или безобразные, возвышенные или низменные, трагические или комические. При этом представление о прекрасном, идеал прекрасного выступает эталоном эстетической оценки.

2. *Воспитательная функция.* Эстетические знания и искусство создают, воспитывают, направляют эстетическое мироотношение людей. Таким образом, фактор эстетики при определенных педагогических усилиях влияет на формирование целостной гармонической личности, которая немыслима без высокой эстетической культуры.

3. *Функция критики.* Художественная критика в ее морфологических художественных модификациях (литературной, музыкальной, театральной и др.) опирается на единые общеэстетические основы. В определенной мере каждый читатель, слушатель, зритель выступает как критик, оценивая произведения искусства. Другое дело, что эти оценки могут основываться на нашем интуитивном чувстве эстетического удовольствия, а могут содержать научно-теоретическую аргументацию. Эстетика, выступающая в практическом применении к анализу произведений искусства, становится критикой. Художественная критика помогает нам осознать эстетическую оценку произведения и теоретически ее аргументировать, доказать. Тем самым эстетическая теория способна решать задачи профессиональной эстетической критики.

4. *Эвристическая функция.* Эвристическая функция эстетической теории обуславливает принципы эстетической деятельности, первоначально связанные с творческими установками личности. Специальной областью изучения эстетики являются эстетические принципы художественного творчества. Это не означает, что создание шедевров искусства предваряется чтением эстетических трактатов. Однако многие выдающиеся художники вошли в историю эстетической мысли как

создатели интереснейших эстетических теорий. Среди них Леонардо да Винчи, Г. Лессинг, Л.Н. Толстой, Ж.П. Сартр и др. В процессе художественного творчества и в эстетической деятельности в целом эстетические взгляды людей всегда имеют значение. Поэтому перед эстетической теорией стоят задачи развития эвристики как области теории эстетического творчества и задачи, способствующие на теоретическом и практическом уровнях формированию различных творческих индивидуальностей.

5. Методологическая функция. Методологическая функция эстетики как науки состоит в том, что ее содержание, принципы, положения могут служить философской основой решения многих теоретических задач в смежных философских, искусствоведческих, культурологических областях знаний. История эстетики знает множество концепций философского решения вопроса о сущности красоты. Теоретическое знание о сущности эстетического отношения человека к миру может давать способы, приемы, пути познания различных сфер мира, где присутствуют красота и искусство. Подчас те или иные концепции эстетического перерастают в эстетическую методологию, на которой основываются частнонаучные области знания, например искусствоведение, художественная критика. Задача современной эстетической науки состоит в преодолении монометодологизма и в обращении к историческому богатству эстетических теорий и идей как прошлого, так и современности. Их множественность и методологический плюрализм позволяют целостно и многогранно анализировать явления эстетической теории и практики.

1.4. Эстетика в системе гуманитарного знания

Эстетика находится на грани областей знаний. Она имеет отношение к разным сферам практической жизни, к искусству и художественному творчеству, к конкретным наукам об отдельных видах искусства. Кроме того, эстетика связана с науками, материал которых не отражает эстетическое (психология, социология, лингвистика).

Совместно с *психологией* эстетика изучает проблемы творческого мышления и художественного восприятия, сохраняя только ей присущий подход.

Педагогика и эстетика разрабатывают вопросы теории эстетического воспитания. При этом каждая сохраняет свой специфический подход к данной проблеме: педагогика исследует разнообразные конкретные формы и способы эстетического воспитания людей, эстетика – общие его принципы, оказываясь философией эстетического воспитания.

Этика и эстетика – философские науки. Объект изучения этики – мораль, нравственность. Эстетика теоретически решает проблемы, которые возникают перед человеком в жизни, но только с позиций красоты. Подобно этике эстетика выступает в форме практической философии. Так, поступки, поведение человека, отдельные черты его характера могут в одно и то же время характеризоваться в моральном отношении как добро и зло, а в эстетическом – как прекрасное или безобразное. Этическое и эстетическое в этом случае выступают как два взаимосвязанных аспекта.

Вклад эстетики в *социологию* заключается в том, что эстетика изучает процессы взаимодействия искусства и общества, а также исследует общественное расхождение через призму градаций эстетических вкусов. Эстетический вкус может быть рассмотрен как фактор социально-культурной стратификации. В современных обществах определенные социальные слои и группы имеют относительно автономные эстетические вкусы и предпочтения. Переход человека из одного социального слоя в другой внешне проявляется прежде всего в усвоении им вкусов этого нового слоя. Попытки устранить общественную иерархизацию всегда сопровождаются стремлением к выравниванию вкуса.

Лингвистика и современная эстетика соприкасаются в вопросах эстетического и поэтического в языке.

Центральным и определяющим для эстетики остаются связи с *искусствоведением* и различными его областями. Эстетика как философия искусства и наука об искусстве опирается на художественный опыт всех исторических эпох и народов. Одновременно эстетика дает методологические основания для решения многих проблем современного искусствознания.

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ

- 2.1. Основные теории античной эстетики
 - 2.2. Средневековая эстетика
 - 2.3. Эстетика эпохи Возрождения
 - 2.4. Эстетика классицизма
 - 2.5. Эстетика Просвещения
 - 2.6. Эстетические идеи немецкой классической философии
 - 2.7. Марксистский этап в развитии эстетической мысли
 - 2.8. Неклассические концепции западноевропейской эстетики XIX в.
 - 2.9. Развитие русской эстетической мысли
 - 2.10. Эстетика в Беларуси
-

2.1. Основные теории античной эстетики

Для эстетических представлений античности характерен космологизм – взгляд на Вселенную как единое целое. Космос, с точки зрения древних, отличается гармоничностью, соразмерностью и выступает воплощением наивысшей красоты. Все остальное наделялось красотой лишь в той степени, в какой оно приближалось к этой абсолютной гармонии, а созданная человеком вещь рассматривалась как подражание природе.

Учение пифагорейцев (по имени основателя школы) отличается двояким подходом к изучению явлений: научным и мистическим. С одной стороны, в эстетике *Пифагора* (VI в до н.э.) присутствует математическая тенденция (пропорция и мера), с другой – мистическая (искусство, музыка и их воздействие на душу человека).

Учение пифагорейцев о числовой гармонии предполагало, что в основе мира лежит некая абстракция – число (выступает в различных ипостасях: «бог-число», «вещь-число», «искусство-число»). Эта числовая конструкция мыслилась ими как музыкально-числовой Космос, или строй мира, действующий гармонично во всех явлениях жизни, в том числе и в искусстве.

Понятие гармонии Пифагор исследует на примере музыки. Так, пифагорейцы впервые выдвинули мысль о том, что качество музыкального тона зависит от дли-

ны звучащей струны. На этой основе они развивали учение о математических основах музыкальных интервалов. Ими были установлены такие музыкальные гармонии, как октава 1 : 2, квинта 2 : 3, кварта 3 : 4, согласно которым возникают гармонические аккорды. У пифагорейцев слово «гармония» означает соразмерность, единство составных частей и это единство, соразмерность являлись положительным и прекрасным.

Музыка оказала наибольшее влияние на теорию прекрасного (гармонию) у пифагорейцев. Музыка считалась даром богов. Ритмы, с их точки зрения, заключены в природе и свойственны человеку от рождения (произвольно придумать их человек не в состоянии). Душа высказывается с помощью музыки. Поэтому ритмы являются своеобразными портретами психики.

Грекам и в дальнейшем были свойственны поиск закономерностей в мире и применение их в искусстве. Каноны изобразительного искусства явились во многом следствием пифагорейских идей.

Антропологическая эстетика представлена *школой софистов* (V–IV вв. до н.э.) (Протагор, Горгий, Продик и др.) и *Сократом* (ок. 470–399 до н.э.). В этот период развития античной философии проявился пристальный интерес к человеку.

У софистов прекрасное не объективно. Оно полностью зависит от человека. Ключом к философии софистов и к их эстетике является выражение Протагора: «Человек – мера всех вещей». Характер прекрасного не просто субъективен, он относителен. Прекрасное существует только в связи с условиями места, времени, цели.

Софисты разрабатывали диалектику понятий прекрасного и безобразного. Горгий говорил: «Прекрасно то, что приятно для взора и слуха». Это определение содержит сенсуальный (от греч. *sensus* – чувство) и гедонистический (от греч. *hēdone* – удовольствие) взгляд на природу прекрасного, поскольку касается не отношений человека с Космосом, не моральной красоты, а самого человека. Софисты первыми в античной эстетике поставили специфические эстетические проблемы. Важными чертами их эстетики является сенсуализм, гедонизм, субъективизм, релятивизм (от лат. *relativus* – относительный).

Сократ рассматривал прекрасное как общее понятие, отличая его от отдельных понятий. Прекрасное, по мнению Сократа, всегда полезно. Одна и та же вещь может быть прекрасна и безобразна; все зависит от того, насколько хорошо она отвечает своему назначению. В этом смысле навозная корзина – прекрасный предмет, если он соответствует своему назначению, а золотой щит окажется безобразным, если он плохо сделан и не соответствует своему назначению.

Большая заслуга Сократа состоит в том, что он подчеркнул связь этического и эстетического, нравственного и прекрасного. Идеалом для него является прекрасный духом и телом человек. Это как раз то, что греки называли калокагатией (calos – красота + agatos – добрый, хороший). Сократ употребил этот термин для определения связи всех человеческих добродетелей, красоты и знания.

Прекрасное, по *Платону* (428–348 до н.э.), предельно чувственному миру, объективно – оно идея. Прекраснее и совершеннее всего Космос в своем предельном, идеальном выражении.

Важным моментом платоновской эстетики является постижение прекрасного. Поскольку прекрасное – идея, т.е. высший род бытия в платоновской онтологической иерархии, то оно не может в реальности быть постигнуто чувствами, оно постигается посредством ума, интеллектуальной интуиции.

Классическая античная эстетика получает завершение у *Аристотеля* (384–322 до н.э.). Если Платон среди эстетических вопросов уделял особое внимание прекрасному, Аристотель ставит на первое место искусство. Он охарактеризовал искусства как человеческую деятельность: «Через искусство возникают те вещи, форма которых находится в душе». Подразделяя человеческую деятельность на изучение, действие и созидание, Аристотель относил искусство к созиданию. Он считал, что искусство, понимаемое как созидание, основано на правилах. Определение искусства, данное философом, продержалось около двух тысяч лет.

Аристотель представил классификацию искусств, в которой подразделял искусства на подражательные (миметические) и дополняющие (природу).

Подражательные искусства у Аристотеля более значимы, но, согласно его классификации, ряд музыкальных искусств и архитектура не попали в разряд миметических, но зато туда попали некоторые ремесла.

Задача искусства, согласно Аристотелю, – помощь в достижении высшей цели человека – счастья. Искусство созидает желанный образ жизни. Удовольствие – важный элемент воздействия искусства, одна из его целей. Аристотель утверждал, что одни виды искусства доставляют умственное удовольствие (например, поэзия), другие – чувственное (музыка, изобразительное искусство).

В послеклассический (эллинистический) период Космос как основной объект античной мысли трактуется уже в свете субъективных человеческих переживаний. Категории эстетики «мера», «ритм», «гармония» и другие из отвлеченных и абстрактно-всеобщих схем космического бытия все больше превращаются в способы изучения человеком своего внутреннего устройства (стоики, эпикурейцы, скептики). На закате эллинизма в *неоплатонизме* с его учением о Божественном едином как духовном первоначале, порождающем всё существующее, эти категории приобретают ярко выраженный мифологический и спекулятивный характер.

Античное искусство – начальный этап развития европейской художественной культуры, в частности письменной литературы. Оно выдвинуло художественную концепцию: герой живет и борется в прекрасном и трагическом мире, полном роковых обстоятельств.

Античность нашла в характере человека не только гармоничное сочетание общего и индивидуального, но и гармоничное единство характера и обстоятельств. Эта гармония способствовала развитию комического и трагического в искусстве.

Возникла также тема социального бессмертия погибающего героя и невозможности его утраты, что создало исключительно благоприятную возможность для развития жанра трагедии.

Античная эстетика оказала большое влияние на последующую эстетическую мысль, она заложила основы понимания эстетических категорий, что сыграло важную роль в истории искусства и эстетики.

2.2. Средневековая эстетика

Период Средневековья длился с V по XIV в.

Рабовладельческий строй сменился феодальным обществом, основанным на труде крепостных крестьян и городских ремесленников. Большой социальной и духовной силой общества стала церковь. Религиозная идеология превратилась в господствующую. Ненависть апостолов богословия к материализму привела к распространению и развитию идеалистических концепций.

Эстетика Средневековья теологична (от греч. *theos* – Бог + *logos* – учение), поэтому все основные эстетические понятия находят свое завершение в Боге. Эстетическое кредо, которое установила церковь, включало в себя проклятие телу как вместительнице греха, и только чувство телесного страдания считалось подлинным эстетическим чувством, возвышающим человеческий дух, стремящийся к Богу. Средневековая архитектура, как и скульптура, живопись, отрицала земное существование человека и его самого как земное телесное существо.

Однако было бы ошибочно сводить средневековое сознание только к усвоению церковной идеологии. В народном сознании рождались новые фольклорные образы. Мастера, вышедшие из народа, приносили фольклорные мотивы в скульптуру, живопись. Стихия народного творчества пробивалась сквозь господствующую официальную идеологию и нормативные правила.

Таким образом, эпоху Средневековья нельзя рассматривать как темное пятно в истории мировой культуры. Средневековое искусство, средневековое сознание в известном смысле было шагом вперед по сравнению с идеологией рабовладельческого общества. Если сознание рабовладельца допускало восприятие человека как вещи и само представление о красоте было связано с пониманием телесного характера красоты, то в данную эпоху человек рассматривался как духовная сущность.

Средневековая эстетика стремилась обосновать парадоксальную разделенность духовной сущности и материального проявления красоты.

В рамках средневековой эстетики принято выделять три региона ее воздействия: Византия, западноевропейская часть, восточноевропейский регион (Древняя Русь).

Наиболее известными средневековыми эстетиками были Григорий Нисский, Иоанн Златоуст, Иоанн Дамаскин – Византия; Аврелий Августин, Василий Великий, Боэций и Фома Аквинский – западноевропейская часть.

В эпоху Средневековья вопросы эстетики наиболее интенсивно разрабатывали византийские мыслители. Так, Дионисий Ареопагит (V–VI вв.) выделил трансцендентальное (от лат. *transcendens* – выходящий за пределы) и земное понимание красоты. На первое место он ставит трансцендентальную красоту, которая никогда не убывает, так как исходит из Божественной. На втором месте – красота небесных существ, на третьем – земная, материальная красота. К земной конкретной красоте его отношение было двояким: с одной стороны, она почиталась (особенно природная красота), с другой – порицалась как источник чувственных наслаждений.

Важной категорией византийской эстетики было понятие «свет». Дионисий Ареопагит считал свет образом благодати. Этим понятием он характеризует и видимый, и духовный свет. Видимый свет способствует развитию растений и животных, духовный объединяет духовные силы. Духовный свет невидим, он скрывается под различными образами и воспринимается «глазами ума», мысленным взором. Но именно он является основой различных символов.

Другой разновидностью прекрасного являлся «цвет». Цвет представлен в основном в церковной живописи (мозаике). Византийскими эстетиками была разработана целая система цветовой символики: белый олицетворял собой чистоту, святость, Божественное сияние; красный – цвет жизни, огня, крови Христа, а значит, спасения; черный цвет ассоциировался со смертью, адом.

На эстетику раннего Средневековья значительное влияние оказал *Аврелий Августин* (354–430). Он был одним из первых теоретиков, который осознал необходимость использования античного наследия. Августин стремился объединить античное и христианское мирозерцания.

Эстетическое учение Августина прославляло Бога как высшую красоту. Эта красота познается не с помощью чувства, а посредством разума, руководимого

Божественным помыслом. Важным критерием красоты Августин провозглашал единство. В качестве примера приводил круг, который, по мнению философа, является совершенной геометрической фигурой, так как обладает удивительным единством: все линии, проведенные от центра к каждой точке окружности, равны. Аврелий пишет, что это свойство не присуще ни одной другой геометрической фигуре. Еще одним критерием красоты служит пропорция – соответствие между частями тела (предмета), а также между воспринимающим и воспринимаемым предметами.

Существенным вопросом эстетики Августина был вопрос восприятия зрелищных искусств, в том числе театра. Его идеи стали основой всей дальнейшей политики церкви по отношению к театру. В сочинении «О граде Божьем» Августин противопоставляет земному «вселенскому» городу-государству Риму город потусторонний, свободный от нравственного и духовного падения, от грехов, в которых погряз Вечный город. Одним из ярких проявлений безнравственной и греховной жизни римлян, по мнению Августина, были зрелища. Он считал, что в чистый и духовный «град Божий» зрелища не должны допускаться.

Эстетические взгляды *Фома Аквинского* (1226–1274) формировались под влиянием античной эстетики. Их основная сущность заключалась в стремлении приспособить искаженные материалистические тенденции Аристотеля к потребностям церкви. В трактате «Сумма теологии» философ пытается теоретически осмыслить и найти красоту в чувственно воспринимаемом мире. Подчеркивая познавательную роль удовольствия при восприятии прекрасного, он отмечал, что о красоте следует говорить «там, где и самое восприятие предмета доставляет удовольствие».

Однако красота, согласно учению *Фома Аквинского*, есть прежде всего красота Бога. Он ссылаясь на Псевдо-Дионисия, у которого Бог именуется прекрасным как причина мировой гармонии и ясности. Фома отмечает три основных условия для определения красоты чувственных вещей: цельность, или совершенство, пропорциональность и ясность цвета. По его мнению, образ даже безобразного предмета может

быть прекрасным, если соответствует этим требованиям. Фома Аквинский также считал, что искусство представляет собой сложную систему символов и аллегорий.

Известный эстетик Ю. Борев сопоставил термины и понятия античного и средневекового искусства и представил результат через ряд оппозиций:

- ☐ героика – мученичество;
- ☐ очищение – утешение;
- ☐ реальность – волшебство;
- ☐ естественность – сверхъестественность;
- ☐ открытый характер действия, логика развития знакомого сюжета – занимательность сюжета, сложная событийность, неожиданные повороты действия;
- ☐ гармония свободы и необходимости – непреложная необходимость, диктуемая Божественной волей;
- ☐ гражданский пафос – сакральный пафос;
- ☐ ведущая категория античной эстетики – прекрасное, средневековой – возвышенное.

Особое внимание в учении Аквинского уделяется религиозному содержанию изобразительных искусств, которые наделяются тремя основными функциями:

- 1) «книга для неграмотных»;
- 2) увековечение исторических событий;
- 3) украшение интерьеров храмов.

Средневековое искусство давало образцы морального наставления и высокого иносказания, поднимающие верующего до Божественной премудрости.

Средневековая поэтика трактовалась в четырех планах литературного произведения («в четырех смыслах»):

- 1) грамматическом, или буквальном;
- 2) аллегорическом;
- 3) моральном;
- 4) воспитательном.

В Средние века церковь оказывала определяющее влияние на искусство. Этому наиболее полно соответствовала соборная архитектура и иконопись. Устремленность к неземному обретает зримое, материально-пространственное выражение в архитектуре (формах готического собора).

2.3. Эстетика эпохи Возрождения

Эпоха Возрождения, Ренессанс (от франц. *renaissance* – возрождение) – одна из самых ярких в истории человечества. Она охватывает XIV–XVI вв. в Италии, XV–XVI вв. – в других регионах. Культура Ренессанса складывалась в переходный период от Средневековья к Новому времени и характеризовалась развитием экономики, крупнейшими научными достижениями в области астрономии, физики, математики, медицины, анатомии. Великие географические открытия способствовали расширению торговли, накоплению знаний в зоологии, ботанике и других науках. Культурное развитие было отмечено ростом светских тенденций, обращением к античному культурному наследию. Коренные экономические и социальные изменения привели к возникновению нового прогрессивного мировоззрения – гуманизма (от лат. *humanus* – человеческий, человечный).

В отличие от церковной идеологии гуманисты эпохи Ренессанса прославляли человеческую личность, утверждали веру в ее безграничные возможности, выдвигали требования политической свободы, избавления от засилья церкви, претендующей на политическое господство. Складывается и многообразно проявляется идеал человека деятельного, волевого. Он любознателен, исполнен стремления к неизведанному, в нем развито чувство красоты. Возрождение высоко подняло представление о человеческом разуме, его способности познавать мир. Особое внимание в поисках идеала гуманисты обращали на историю человечества. (Античная культура оказалась наиболее близкой их устремлениям.) Жизнь эпохи Возрождения была тесно связана с искусством. Оно составляло ее содержание не только как предмет созерцания, но и как труд, творчество. Главные эстетические проблемы и категории развивались самими художниками, скульпторами, поэтами, живописцами (Данте Алигьери, Франческо Петрарка, Джованни Боккаччо, Лоренцо Баллу, Пико Дела Мирандола, Сандро Боттичелли, Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонаротти, Тициан, Рафаэль Санти). В частности, актуализировалась идея создания в произведениях искусства иллюзии реальной жизни. В свя-

зи с этим была разработана теория перспективы как особо важное учение для живописцев с целью создания на полотне объемных произведений, позволяющее сделать изображаемые предметы рельефными и осязаемыми.

Леон Баттиста Альберти (1404–1472) – выдающийся итальянский ученый-гуманист, художник, архитектор, писатель и музыкант. Обладая универсальными знаниями, Альберти теоретически обобщил достижения художественной практики своего времени и на этой основе выработал рекомендации для художников. В его философских обобщениях намечен переход от подражания отдельным мотивам античного искусства к научному познанию античности.

Основные теоретические взгляды Альберти изложены в сочинениях «О статусе», «О живописи», «О зодчестве».

Больше всего Альберти прославился теоретическими разработками проблем архитектуры и живописи. В трактате «О зодчестве» Альберти подчеркивает объективность прекрасного, делает попытку разграничить такие понятия, как красота и украшение. Красоту он представляет как строгую, соразмерную гармонию всех частей, объединенных между собой тем, чему они принадлежат. В ней нельзя ничего изменить, убавить или прибавить, не сделав хуже. Здесь Альберти, как и до него античные мыслители, подчеркивает роль меры как критерия красоты, нарушение которой чревато пагубными последствиями. Украшение же есть лишь «вторичный свет красоты», ее дополнение. Если красота как нечто присущее и прирожденное находится в природе самих вещей, то украшение имеет природу присоединяемого.

В трактате «О живописи» Альберти рассмотрел математические основы живописи, разработал учение о линейной перспективе. Другими вопросами в сфере внимания Альберти были композиция, освещение, разработка особого кодекса живописных правил художников и т.д. Теоретические произведения Альберти оказали большое влияние на последующее развитие эстетической мысли.

Леонардо да Винчи (1452–1519) – выдающийся итальянский художник, скульптор, архитектор, математик, физик, естествоиспытатель, инженер, изобре-

татель, музыкант. Потомкам он больше всего известен как живописец и ученый. Великий мастер в своих произведениях стремился постигнуть законы живописи, оставив не только замечательные картины, но и ценные литературные трактаты.

«Книга о живописи» – своеобразная теоретическая ода любимому искусству. Силу живописи великий художник связывал с возможностями человеческого зрения в познании мира. Для него живопись была тесно связана с интеллектом, с наукой. Разум обобщает действительность и формирует законы творчества. Поэтому живопись стоит рядом с наукой. Если наука есть творение, создаваемое разумом, то живопись есть второе творение, создаваемое фантазией.

Кроме эстетического осмысления искусства Леонардо решил ряд теоретических проблем живописи: соотношение света и тени, линейную перспективу, перспективу цветов, пропорции, многофигурную композицию, особенности построения пейзажа, изображение горизонта и облаков.

Мишель Монтень (1533–1592) – великий французский философ-гуманист. Главный труд Монтеня «Опыты» выражает не только его взгляды, но и характер, характер человека эпохи Возрождения. Для Монтеня нет идеи, которая возвышалась бы над человеком. Духовное и телесное у него образуют гармонию. Все, что присуще здоровому, не извращенному человеку, Монтень считает нравственным и прекрасным. Монтень заявляет о своем стремлении к умеренности, золотой середине и настороженно относится к крайностям.

Вместе с тем Монтень устанавливает, что из двух равноценных деяний мы признаем более прекрасным деяние, «сопряженное с большими трудностями и большей опасностью». Таким образом, Монтень считает, что к чертам человеческого идеала относятся способность к преодолению больших трудностей и мужество.

Греки объясняли существование мира исходя из мифологии, стихийно-диалектически. Средневековый человек верил в сотворение мира Богом. Ренессансный гуманизм стремится объяснить мир из него самого. Мир не нуждается ни в каком потустороннем обосновании. Показать мир таким, каков он есть, объяснить все изнутри, из его собственной природы – таков девиз

ренессансного гуманизма. Герой ренессансного гуманизма – титаническая личность, свободная от средневекового аскетизма.

Начиная с Боккаччо и Симоне Мартини, катарсис как очищение зрителя страхом и состраданием сменяется очищением красотой и наслаждением.

Маньеризм (от итал. *manierismo* – манера, стиль) – стилевое направление в западноевропейском искусстве XVI в., отразившее кризис гуманистической культуры Возрождения. Маньеризм зародился в Италии в 1520-х гг. Его известные представители – живописцы Я. Понтормо, Ф. Пармиджанино, архитектор и живописец Д. Вазари, скульпторы Б. Челлини, Джамболонья, архитекторы Б. Амманати, П. Лигорио в Италии. Основным художественным принципом в искусстве маньеризма стало не следование природе, а выявление некоторого субъективного представления («внутренней идеи»), рожденного фантазией художника. Представители маньеризма, внешне следуя великим мастерам Возрождения, разрушали присущую их искусству гармоническую уравновешенность образов. В творчестве маньеристов отразилось их субъективное восприятие неустойчивости, трагической противоречивости мира, беззащитности человека и ненадежности его судьбы, находящейся во власти непознаваемых сил.

Барокко (от итал. *barocco* – странный, причудливый) – художественный стиль, преобладавший с конца XVI до середины XVIII в. в искусстве Европы. Характеризуется декоративной пышностью, динамичностью образов, стремлением к совмещению реальности и иллюзии. Искусство барокко сложилось в Италии, где работали крупнейший архитектор и скульптор А. Бернини, архитекторы Ф. Борромини, Г. Гварини, живописец Караваджо, братья Каррачи, Дж. П. Тьеполо. Барокко получил распространение во Франции и Бельгии (П.П. Рубенс, А. ван Дейк, Я. Йорданс и др.), Германии, в Испании, Португалии. Во Франции – слился с классицизмом. Барокко отразил кризисную для эпохи концепцию мира, раскрыл личность экзальтированного, гуманного скептика-гедониста, живущего в неустойчивом, неудобном, несправедливом мире.

Стиль барокко связан с развитием сакрального и светского (придворного) искусства.

Произведения в стиле барокко проникнуты трагическим пафосом и отразили смирение человека, оглушенного феодальными и религиозными войнами, мятущегося между отчаянием и надеждой и не находящего реального выхода из исторической ситуации.

В барокко трагическое перерождается в ужасное и героическая готовность ренессансного героя к смертельной борьбе оборачивается биологическим инстинктом самосохранения. Человек трактуется как жалкое существо, которое без разумного назначения появилось на свет, и умирая, наполняет мир предсмертным криком безысходной тоски и слепого ужаса. Трагический герой барокко добровольно принимает смерть. Тема самоубийства характерна для барокко, отражающего разочарование в жизни и разрабатывающего мотив скептического к ней отношения.

Вместе с тем барокко выразил представления о единстве, безграничности и многообразии мира, его сложности, изменчивости, постоянном движении. В нем отразился интерес к природным стихиям, среде, окружению человека, который стал восприниматься как часть мира. Человек в искусстве барокко предстает как сложная, многоплановая личность, вовлеченная в драматические конфликты.

Рококо (от франц. *гососо* – раковина) – стилевое направление в европейском искусстве первой половины XVIII в. Искусство рококо было завершением и поздней, наиболее утонченной и облегченной стадией искусства барокко. Но в нем появились и совершенно новые черты. Для рококо характерен уход от противоречий жизни в мир фантазии, мифологических и пасторальных сюжетов, экзотических (китайских, турецких) полусказочных образов. В декоративных композициях господствует грациозный, прихотливый орнаментальный ритм, в отделку внутренних помещений вводятся сложнейшие лепные и резные узоры. Завитки, раковины, маски, живописные и скульптурные панно в замысловатых обрамлениях, зеркала причудливых очертаний, воздушная легкость, изысканность, асимметрия. Скульптура и живопись рококо изящны, декоративны, но неглубоки; архитектура (особенно интерьеры особняков) отличается уютом, пространственной свободой, уходит от парадных регулярных схем планировки.

Рококо возник и получил развитие во Франции, где были созданы лучшие интерьеры этого стиля. В Германии и Италии элементы рококо проявляются в украшении интерьеров и фасадов зданий, хотя основной архитектурного стиля оставался барокко.

2.4. Эстетика классицизма

Классицизм (от лат. *classicus* – образцовый) представляет собой художественное направление в искусстве европейских стран на рубеже перехода феодального общества к буржуазному (XVII и первая половина XVIII в.), ориентировавшееся на наследие античной культуры.

Классицизм провозгласил античное искусство как единственный образец для выражения общественных идеалов. Это был век новой классицистской парадигмы эстетического знания, созданного путем строгого логического рассуждения в области философии, художественного творчества и критики. Подобно тому как Р. Декарт разрабатывал в философии образцы ясного и четкого мышления, Буало рассматривал научный метод и принципы исследования искусства, достижения в эстетике.

В отличие от античности и Возрождения человек в искусстве уже не мыслился как свободная личность. Идеи гармонии, целостности, ясности как основ прекрасного рушатся под напором рационализма и методов науки. Человек осознает свою зависимость от общественной среды, законов природы. Искусство запечатлевает психологию человека в образной форме, передает настроение тревоги, состояния индивидуализма, психически сложные образы человека и жизни XVII в.

Известный английский философ *Фрэнсис Бэкон* (1561–1626) в трактате «О красоте» положительно оценивает поэзию, в основе которой лежит воображение. Он выделяет три вида поэзии – повествовательную, драматическую и иносказательную. Иносказательная поэзия служит интересам религии. Она использует аллегории, символы и является, по мнению философа,

лучшим образцом поэзии. Предназначение искусства видится Ф. Бекону в выражении научных истин и моральных идеалов.

Французский философ *Рене Декарт* (1596–1650) написал трактат «Компендиум музыки» и в нем попытался дать свое определение красоты. Он считает, что восприятие красоты сходно с предпочтением одного звука другому и зависит от индивидуальных мнений, случайных ассоциаций. Красоту он связывает с приятными ощущениями, с откликом души на эстетический стимул. Декарт указывает на сходность поэзии и философии. Он считает, что в обеих областях нужны четкие формы, критерии, правила и предписания. Они нужны, чтобы создавать поэзию, живопись, театр, науку. Любой человек, вооружившись знаниями, сможет размышлять, рисовать, сочинять.

Видным теоретиком классицизма был французский поэт *Никола Буало* (1636–1711). Свою доктрину он изложил в трактате «Поэтическое искусство». Многие критики пытались создать правильные методы творчества в искусстве, но только Буало удалось соединить правила разума и Божественное вдохновение в поучениях и наставлениях юным поэтам. В первой части трактата он говорит о предназначении поэта и его нравственной ответственности, во второй части – анализирует такие жанры творчества, как ода, элегия, баллада, эпиграмма, в третьей – дает свое видение комедии и трагедии. В заключение Буало обращается к поэту, призывая во всем следовать античности, ориентируясь на римское, а не на греческое искусство. Красота слов имеет вторичное значение в сравнении с ясностью мысли.

Философия XVII в. по-прежнему слабо интересовалась эстетическими проблемами. Они трактовались классицизмом умозрительно, рационально, методично. Практика искусства классицизма была богаче, чем эстетическое осмысление этого искусства. Значение эстетических идей эпохи состояло в борьбе за высокое качество формы, точности стиля, ясности искусства.

Произведениям классицизма присущи ясность, простота выражения, гармоничная и сбалансированная форма; спокойствие, сдержанность в эмоциях, способ-

ность мыслить и объективно выражать себя, мера, рациональное построение, единство, логичность, формальное совершенство (гармония форм), правильность, порядок, пропорциональность частей, равновесие, симметрия, строгая композиция.

Классицизм нашел свое выражение в драматических произведениях Корнеля, Расина и в комедиях Мольера.

2.5. Эстетика Просвещения

В XVIII в. зарождаются основы нового гражданского общества, образуются новые политические партии в европейских государствах, разворачивается борьба за эмансипацию человека от абсолютистских феодальных норм и религиозного мировоззрения. Сфера искусства и его роль в жизни общества расширяется.

Цель искусства просветители видели в подражании природе. Чувства просветителей были устремлены к изяществу, соразмерности, гармонии, завершенности во всех художественных проявлениях – от архитектурных ансамблей до прикладного искусства. С позиций новых воспитательных ценностей ими осмысливаются традиционные для философии понятия – «прекрасное», «возвышенное», «гармония», «вкус», «ощущения» и др. Вопросы красоты, добродетели, удовольствия, конфликта, сущности искусства рассматриваются эстетиками Просвещения не в традициях античной или возрожденческой эстетики, а новаторски. Так, в Англии возникает психологическое направление эстетики.

Английские просветители при анализе эстетических проблем руководствовались учением английского философа *Джона Локка* (1632–1710) о чувственной основе мышления. Английская школа эстетики XVIII в. как новое эстетическое направление была связана с его новым научным методом. Эмпиризм и сенсуализм Локка способствовали развитию эстетических идей о «внутреннем ощущении», чувстве, страсти, интуиции.

Энтони Шефтсбери (1671–1713) впервые применил термин «ощущение» как критерий эстетического опыта, однако он не поддерживал теорию Локка о чувственной основе мышления, считая, что зрение и слух составляют материал разуму. Идея красоты часто соеди-

нялась с идеалом не только чувства, но и ума, морали, волей Бога, который заставляет людей восхищаться своими творениями.

Эдмунд Берк (1729–1797) – автор трактата «Философское исследование о происхождении наших идей о возвышенном и прекрасном» называл красоту общественным свойством и инстинктом, в основе которого лежит либо сочувствие, либо удовольствие, либо подражание.

Среди французских материалистов-просветителей XVIII в. выделяются фигуры Ш. Баттё, Д. Дидро и Ж.Ж. Руссо.

Шарль Баттё (1713–1780) в книге «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» вновь выдвигает античные принципы «подражание природе» как ключ к пониманию искусства. Он считает, что искусство должно изображать людские страсти, показывать близкие нам предметы. Подражание он связывает и с такими широкими понятиями, как вымысел, экстаз, стихосложение.

Дени Дидро (1713–1784) – философ-просветитель, писатель, основатель и редактор «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел». Значение Дидро в литературе определяется его борьбой за реалистические принципы эстетики.

Жан Жак Руссо (1712–1778) не создал новой эстетической теории, но отстаивал возрожденческий принцип природы как модели искусства. Он высказывался против неестественных вкусов в театре и музыке. Руссо противопоставил естественного человека и человека цивилизации, подвергая последнего критике.

В Германии эстетика впервые получила обоснование в качестве науки благодаря теории А. Баумгартена. *Александр Баумгартен* (1714–1762) выделил эстетику в отдельную область знаний и дал определение эстетики как науки.

Готхольд Лессинг (1728–1781) известен своим эстетическим трактатом «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). В нем он приводит сравнительный анализ живописи, скульптуры и поэзии, а также призывает к очищению немецких эстетических вкусов от напыщенного барокко и к приближению к римской классике. Выдающимся произведением Лессинга была «Гамбургская драматургия». Классицистскую эстетику

ку, господствующую в театре Корнеля, Расина и опирающуюся на аристотелевские постулаты трагедии, Лессинг предлагает низвергнуть. В соответствии с новым движением «бури и натиска» он обращается к реализму, самобытности, конкретике образов, добивается на сцене богатства и силы чувств.

Иоганн Гердер (1744–1803) был критиком и эстетиком, призывавшим к четкому статусу эстетики как научной дисциплины. Место эстетики он видел в области антропологии. С помощью трех основных чувств – зрения, слуха и ощущения – человек познаёт красоту.

Итак, эстетическая мысль Просвещения была достаточно философична. Она базировалась на идее подражания искусства природе, на сенсуалистическом понимании природы эстетического чувства, на критике классицизма, воспитании и просвещении нравственности людей с помощью высокого вкуса в искусстве.

2.6. Эстетические идеи немецкой классической философии

Сложные исторические и политические события предопределяли интенсивную духовную жизнь Европы. Идеи свободы, равенства и братства привели к Французской революции 1789–1793 гг. Наполеоновские войны в Италии, Германии, нашествие на Россию, падение Наполеона, начало реставрации и постепенных реформ европейских государств, новые революционные события в Европе 1848 г. – таковы реалии эпохи.

На рубеже столетий формируется мятежный дух культуры романтизма.

Для философской мысли этого периода, как и для искусства, характерны пафос критики, стремление к утверждению свободы и достоинства человека.

Иммануил Кант (1724–1804) – родоначальник немецкой классической философии и эстетики. Оригинальность его философии связывают с системой доказательств того, что восприятие прекрасного – это сложная и противоречивая способность человека, менее всего доступная пониманию. Он показал эстетическое наслаждение как предмет исследования человеческих

способностей, гораздо более глубокий и философский, нежели, например, физика. По Канту, человеческие чувства, страсти, аффекты основываются не столько на внешних свойствах вещей, возбуждающих ощущения, сколько на присущем человеку чувстве удовольствия или неудовольствия, ощущений, возбуждаемых предметом. Ученый обнаруживает единство прекрасного и возвышенного как истинно человеческого в человеке.

Кант в отличие от Руссо с его лозунгом «Назад к природе!» считает, что человек становится человеком благодаря цивилизации. Она учит человека правилам человеческой жизни и морали. В «Критике чистого разума» Кант исследует эту способность и пытается уяснить, как рождаются принципы, понятия, что может и чего не может разум человека. Ему удается доказать творческий характер человеческого разума, утвердить человеческую активность и свободу. При этом он различает два вида знания (познания): опытное (апостериорное) и внеопытное (априорное). Опыт, в том числе эстетический, Кант определяет как единство чувственности и рассудка.

В «Критике способности суждения» Кант рассматривает способность суждения, связанную с понятиями «цель», «прекрасное», «художественный вкус». Суждение вкуса есть созерцательное суждение. Оно отличается незаинтересованностью в предмете, доставляющем нам наслаждение. В суждении нет корыстных желаний обладания или удовлетворения, выгоды или заинтересованности в предмете. Предмет, вызывающий эстетическое удовольствие, приятен человеку безлично, как представителю рода человеческого, а не как индивиду. Нет логических предпосылок для определения предмета как прекрасного, но есть предчувствие рассудка к этому.

Эстетическое суждение Кант соединяет с нравственными понятиями и с понятием назначения эстетического, его характера или идеала. Он считает, что эстетическая идея в искусстве может служить моральным символом. Прекрасное в природе открывается через прекрасное в искусстве. Само искусство – это не подражание природе, а воплощение идеи образа в творчестве художника. Кант рассматривает проблему таланта, который следует известным правилам и работе гения,

непонятым образом воплощающего природный дар или дух. Гениальность Кант связывает со способностью восприятия эстетических идей, под которыми понимают образы, недоступные мышлению. Так, за пределами абстрактного мышления лежат образы «Божественной комедии» Данте.

Фридрих Вильгельм Шеллинг (1775–1854) являлся главой романтической школы искусства. Он создал теорию абсолютной способности творчества в искусстве. Центральная работа по эстетике «Философия искусства» была опубликована только после смерти философа. Шеллинг утверждал идею превосходства искусства над природой. В искусстве он видел завершение мирового духа, объединение духа и природы, объективного и субъективного, внешнего и внутреннего, сознательного и бессознательного, необходимости и свободы. Философский смысл следует постулировать из двух рядов абсолюта в искусстве – идеального (поэзия) и реального (музыка, архитектура, живопись, пластика). Итак, абсолют, облаченный в конкретно-чувственные формы, являет нам мир красоты и искусства.

Философию искусства Шеллинг считает целью исследования философа. Задачу исследования он видит в том, чтобы философски разбирать жанры искусства и воссоздавать их систему. Следуя идеям абсолютного идеализма, Шеллинг видит в искусстве эманацию абсолютного и прямо утверждает, что «причина всякого искусства – Бог».

Георг Гегель (1770–1831) на основах диалектического подхода и историзма разработал зрелую и четкую эстетическую концепцию. В ее основе глубокий анализ мирового искусства и новый подход к изучению художественной практики.

Для Гегеля основой всего существующего является безличное, духовное начало, которое он называет Абсолютом, или Абсолютной идеей. Его система – это система Абсолютного идеализма. Абсолютная идея составляет сущность природы, общественной жизни. Эстетическое – это определенный этап в ее развитии.

Впервые идея историзма духа, времени у Гегеля оформляется в качестве четкого научного принципа. Причем переход от одной формы искусства к другой ис-

следуется на основе анализа саморазвития. В ходе исторического развития в системе Гегеля отмечается возникновение трех различных типов искусства:

- символического (Древний Восток);
- классического, которое составляет высшую, непревзойденную ступень художественного развития человечества (античность);
- романтического, для которого характерен перевес идей над формой и распад искусства (Шекспир, Сервантес, немецкие романтики).

В этих трех формах идеал красоты и совершенства как бы нащупывал пути самовыражения.

В опубликованных лекциях по эстетике Гегель конструирует систему искусств по принципу различного материала в каждом из видов. Началом искусства для Гегеля выступает архитектура. Здесь чувственный материал преобладает над идеей. Он заимствован человеком из природы, а в самих постройках присутствует лишь намек на духовное содержание. В скульптуре можно найти полную гармонию идей и чувственного облика. Освобождение духовности в скульптуре выражено в форме человеческого тела. Ближе всего к скульптуре находится живопись. С помощью игры цвета и света она в состоянии передать духовную жизнь и чувства человека. Музыка выступает как временная, а не пространственная идеальность. С помощью вибраций звука она может проникать в область внутренних переживаний человека. Поэзия способна изобразить многое. Через звуки она в состоянии донести свой смысл. В ней могут быть повторены другие искусства. Эти и другие виды искусства Гегель подробно рассматривает как в историческом, так и в теоретическом плане.

Пользуясь идеями единства бытия и мышления, исторического и логического, Гегель рассматривает основные эстетические категории «прекрасное», «возвышенное», «трагическое», «комическое». Причем эти категории не имеют вида застывшей системы, а выводятся из процесса осознания искусства и культуры. Так, Гегель подробно исследует художественную практику античности. Искусство как форма самопознания абсолютного духа несет в себе печать многих типов духовности и объединяет Бога, божественно-духовные начала, природу, человека.

2.7. Марксистский этап в развитии эстетической мысли

Следует различать марксизм как массовую идеологию ряда государств и социально-философскую антропологию К. Маркса-философа, которая обладает оригинальностью и содержит ценные в рамках историко-философского знания эстетические идеи и оценки человеческой жизни, сознания, социальной природы искусства.

Немецкие философы *Карл Маркс* (1818–1883) и *Фридрих Энгельс* (1820–1895) не создали специальной и систематически разработанной эстетической теории, но эстетический аспект присутствовал в их философских работах по решению проблем исторического значения труда для человека, формирования сознания человека, материального и духовного производства, а также механизмов смены общественных форм жизни, включая искусство. В их философских трудах также присутствовало понимание того, что подлинным освобождением человек будет обязан не эстетическому воспитанию и искусству, а революционному изменению социального бытия. В центр философии и истории они поставили не проблемы эстетической деятельности, а социально-практическую проблематику. Сами обстоятельства жизни, ее материально-практические основания следует изменить и сделать гуманными, человеческими. Тогда произойдут изменения и в духовной, эстетической сфере жизни человека. Открытие основополагающего значения трудовой практики и идея всесторонне универсального развития человека как цель социального, экономического и духовного преобразования мира были исходной установкой в эстетической теории Маркса. Эта идея объясняла эстетическую активность человека как необходимый аспект практически-созидательной деятельности.

В «Экономических рукописях 1857–1859 гг.» Маркс кратко сформулировал свое понимание места искусства в культуре в связи с анализом научно-теоретического мышления. Человек, по Марксу, осваивает реальный мир двумя способами: теоретическим (продукт теоретического мышления – наука) и практически-духовным (реализуется в художественной и религиозной формах).

Художественное освоение действительности определяется им как практически-духовное, а не теоретическое. Оно ведет к созданию новой, чисто духовной действительности, хотя и подобной подлинной, но и отличной от нее, поскольку она сотворена воображением, фантазией человека-художника.

Таким образом, Маркс, отталкиваясь от гегелевского деления культуры (искусство, религия, философия), освобождает его от идеалистического толкования и показывает, что в действительности речь должна идти о двух различных способах освоения человеком мира: теоретико-духовном и практически-духовном.

Искусство, по Марксу, – результат творческого воссоздания действительности художником силой воображения. Маркс показывает историческую связь искусства с мифологией и отличие его от законов научно-теоретического познания. Мифология, по Марксу, – это самый ранний способ практически-духовного освоения человеком мира. На низких ступенях развития художественное творчество создало высочайшие ценности, которые до сих пор не удается не только превзойти, но даже воспроизвести.

Подлинный расцвет художественного творчества Маркс и Энгельс считали возможным лишь после уничтожения капитализма и построения новой социальной системы.

2.8. Неклассические концепции западноевропейской эстетики XIX в.

Европейская философско-эстетическая мысль XIX в. подвергла пересмотру классические формы философствования, нравственно-гуманистические принципы, на которых стояла философия Нового времени.

Немецкий философ *Артур Шопенгауэр* (1788–1860) в своей книге «Мир как воля и представление» критикует трансцендентальный метод Канта, опираясь на идею феноменальности живого и познающего существа. Мир есть представление. Если Кант утверждал идею примата «чистого разума», то Шопенгауэр отстаивал примат воли над разумом. Понятие воли у него соседствует с понятием красоты. Мир заключает в себе не красоту, а зло, а воля содержит вечную неудовлетво-

ренность. В таком мире есть место боли, но нет места наслаждению как положительному состоянию или качеству. Сам Шопенгауэр признавал, что разделяет установки гедонистического пессимизма. Идея эстетического созерцания; искусства как высшей формы познания; художника-гения лежат в центре философской доктрины Шопенгауэра. Он конструирует систему видов искусства и, следуя традициям Шеллинга и Гегеля, анализирует эстетику архитектуры, живописи, поэзии. Апофеозом всех искусств он избирает музыку, усматривая в ней олицетворение воли и способ бессознательного философствования.

С отрицанием и пересмотром ценностей своего времени как исходным принципом воззрений мы сталкиваемся в философии и эстетике *Фридриха Ницше* (1844–1900). Восторгаясь трудами Шопенгауэра, а также музыкой и философскими работами Р. Вагнера, ранний Ницше развивает понятие воли и связывает его с самой жизнью, которая, по его мнению, стремится к максимуму чувства власти. Природа человека не может рассматриваться как чисто логическая (на этом принципе основывались прежние философские деятели и мыслители). Старые классические ценности познания, науки, религии, культуры насквозь фальшивы. Редкий нигилизм Ницше, выразившийся в известных тезисах: «Бог умер», «все позволено», «нет морали», станет реальностью кризисной человеческой цивилизации на протяжении последующих почти двух столетий. Ницше призывает к переоценке ценностей на базе пробуждения новой воли в самом влиятельном своем сочинении «Так говорил Заратустра».

В философии Шопенгауэра и Ницше нашли свое выражение кризис философских метафизических идей и христианского учения XIX в., новые светские воззрения, романтизм и идеализм современного им искусства.

2.9. Развитие русской эстетической мысли

Эстетическая мысль Древней Руси не оформлялась в абстрактно-теоретические системы. Интерес к проблемам эстетики носил чисто имплицитный характер и

не принадлежал целиком к мировоззренческой сфере. В XV–XVI вв. по мере развития архитектуры, искусства и ремесел, активизации общественно-политической мысли эстетические представления также были наполнены практическим смыслом и духовно-нравственным основанием. Так в «Слове Иллариона о законе благодати» (XI в.) выражена идея единства земной и Божественной красоты в их совершенстве. Позднее утверждение совершенства Божественного Абсолюта и земного мира можно обнаружить у *Нила Сорского* и *Сергия Радонежского*. Памятники литературы – «Слово о Полку Игореве» (XII в.), фрески, мозаики киевской Софии, владимиро-суздальская архитектура (XII–XIII вв.) с ее вершинным творением храмом Покрова на Нерли, культура Новгорода XIII–XIV вв. отражали рост национального эстетического самосознания. Часто встречающиеся в рукописях слова «украси», «удиви», «чудо», «почитание», равно как и убранство дошедших до нас памятников культуры, передают изначальное стремление к красоте, украшательству жизни.

В XVII в. происходит переворот в общественном сознании, связанный с окончанием Смутного времени на Руси и пробуждением интереса к человеку, личности, ее индивидуальной судьбе. Выражением такого перелома в сознании была полемическая дискуссия об иконописи как важнейшем виде христианского искусства.

Симон Ушаков (1626–1686), видный художник и богослов, в своем трактате «Слово к любителю иконного писания» утверждал новое понимание искусства как зеркального отражения действительности в зрительном образе. Он считал, что живопись полнее всего передает суть вещи и способна «посредством различных художеств делать замыслимое легко видимым».

Европеизация российской жизни в эпоху Петра I отразилась на теоретическом осмыслении вопросов искусства и художественного творчества. Искусство, взятое под покровительство государства, стало достаточно автономным по отношению к церкви и религии. Тракаты *Феофана Прокоповича*, *В.Н. Татищева*, *Г.Н. Теплова* высоко оценивали художественное творчество, видели в искусстве и подражание, и вымысел, и общественное предназначение. В поэзии классицистские

устремления передавали А.П. Сумароков, М.В. Ломоносов. В их трактатах можно найти постановку problem о правилах и новаторстве в творчестве, о подражании и таланте, о возможности воплощения идеала, о законах стиля и жанра, правилах искусства.

К периоду интенсивного развития идей просветительства в России XVIII в. относятся имена Радищева, Державина, Фонвизина, Крылова, Карамзина. Н.М. Карамзин распространил термин «эстетика» в русской критике. Русские писатели изучали взгляды Баумгартена, Лессинга, Шефтсбери, Шиллера. С учетом опыта европейской эстетической традиции они предлагали собственные эстетические взгляды на искусство, добро, красоту и мораль.

Две проблемы становятся центральными для поисков русской эстетической мысли начала XIX в.:

- проблема отношения искусства к действительности;
- проблема отношения искусства к общественной жизни.

Идеи просветительства XVIII в. лежат в основе эстетических теорий и Карамзина, и Радищева. Только Карамзин предлагает решение проблем исторического развития России через философско-эстетическое и духовное познание национального искусства, а Радищев – через познание национального искусства как социального явления. Логика первого направления приводит к сохранению и развитию традиционных ценностей в русской религиозной эстетике XX в. (С.Л. Франк, Н.О. Лосский, Е. Трубецкой), второго – проявилась в эстетике и литературной деятельности декабристов (А.А. Бестужев, К.Ф. Рылеев), революционеров-демократов (В.Г. Белинский, Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов), позднее социалистов.

Главным итогом развития эстетики в России в конце XVIII – первой половине XIX в. было становление эстетического знания как науки; рассматривались вопросы общей теории изящных искусств, наука о вкусе, наука о чувственном познании, наука о красоте в природе и искусстве, наука о прекрасном и т.д.

Русская эстетика начала XIX в. формировалась как часть отечественного самопознания в рамках русского литературного романтизма. К 40-м гг. XIX в. сложи-

лись творческая практика и теоретические воззрения реализма (А.С. Пушкин), а к 60-м – теоретические основы критического реализма (В.Г. Белинский, Н.А. Добролюбов, Н.Г. Чернышевский). Развивалась теория «чистого искусства», которая нашла отражение в философской лирике Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, Я.П. Полонского.

В конце XIX в. заявило о себе новое национальное философско-эстетическое мышление, в котором русские философские национальные традиции были связаны с формами теологического богословского мышления. Русское богословие отличалось от католицизма особым углом зрения: вопросы о Боге, Универсуме, роде человеческом в России традиционно сближались с национальной историей; сформировался уникальный и неповторимый русский богословский стиль.

Эстетические взгляды *Ф.М. Достоевского* (1821–1881) на красоту противостояли эстетическим воззрениям как русских революционеров-демократов, так и сторонников теории «искусство для искусства». Сама красота, присущая искусству, воспитывает человека эстетически и граждански. Только художник, внутренне свободный в своем творчестве, в состоянии создать художественно совершенные творения. Для Достоевского красота – это гармония, идеал высокой духовности и человечности.

Л.Н. Толстой (1828–1910) теоретические проблемы в области искусства изложил в знаменитом трактате «Что такое искусство?». Писатель увидел две главные тенденции в развитии искусства: демократизацию и изоляцию. «Господское» искусство – это утонченное художество, построенное на рабстве народных масс; народное искусство – искусство возникшее в естественных трудовых условиях. По Толстому, критерием искусства является «религиозное сознание своего времени». Не искусство богатых и праздных с его радостями жизни, а образцы «истинно-христианского искусства» он рассматривает в качестве критерия. Эстетика для Толстого была выражением этики. Если художник проповедует искусством высокие нравственные чувства, то и искусство его будет нравственным, и наоборот.

Специфика русской эстетики и философии как русского национального самосознания ярко проявилась в творчестве *В.С. Соловьева* (1853–1900). Он явился

одним из самых ярких выразителей оригинальной эстетической мысли, основанной на российской религиозной метафизике конца XIX в. с ее синтезом ценностей истины, добра, красоты, любви. Конечная тождественность этих начал должна привести к тождеству бытия и прекрасного, тем самым метафизика перерастает в эстетику. Прекрасное у Соловьева прежде всего связано с понятием света. При воздействии на материю света воссияли смысл, форма, дух. Через действия светового начала материя становится носителем красоты. Свет создает прекрасное, разрушая тьму. Он символ борьбы с хаосом, источник его упорядочения.

Будучи талантливым философом, богословом, поэтом, В.С. Соловьев оказал большое влияние на современное ему искусство таких писателей, как В. Брюсов, А. Блок, А. Белый, В. Иванов. Эстетика и практика русского символизма формировалась под влиянием идей искусства, создания вселенского духовного организма, искусства как преддверия совершенной красоты.

2.10. Эстетика в Беларуси

Эстетические представления в Беларуси развиваются со времен Средневековья. Кривичи-полочане, кривичи-смоляне, с одной стороны, дреговичи и радимичи – с другой, еще до христианизации имели на протобелорусских землях свои эстетические представления, тесно связанные с языческими верованиями, обрядами, ритуалами. Эстетические народные представления, стремление украсить свое бытие не только явились первичными формами эстетико-художественного познания, но и стали постоянными компонентами эстетики. В свою очередь, фольклор, различные виды ремесел, прикладное искусство формировали эстетические взгляды и представления протобелорусов, обуславливая на протяжении веков своеобразное развитие этнической эстетической мысли.

С принятием христианства постепенно доминирующими на Беларуси становятся эстетические представления, основанные на христианском мировоззрении и своеобразно переплетающиеся с народными (на языческом субстрате) и светской эстетической мыслью

(последняя вырастает под заметным влиянием византийской культуры). Носителями эстетической мысли Беларуси в XII в. выступили выдающиеся христианские просветители. В «Житие Ефросиньи Полоцкой» рассказывается о «видимой красоте», которая «вскоре минует, яко сон, яко цвет увядает. Вечная она и невидимая во века пребывает». Эстетические понятия «краса», «пригажосць», «аздобіць» постоянно встречаются в произведениях *Кирилла Туровского*, которого современники называли «Златоустом, паче всех воссиявшим нам на Руси». К. Туровский находил идеал прекрасного в Божественном и, подобно Платону и Плотину, в красоте на Земле видел отблеск красоты высшей – в вышине: «Небеса веселятся, украшая свои светила, земля радуется, видя на себе бога, явственно ходящего, и вся тварь красуется, будучи просвещаемая от горы Елеонской». В учении К. Туровского красота соединяется с нравственностью, а высшим украшением человека является добродетельная жизнь.

В XV–XVI вв., в эпоху Ренессанса, на фоне становления белорусской национальной культуры (некоторые исследователи считают этот период развития «золотым веком») эстетическая проблематика выходит на первый план и имеет яркое выражение в различных видах искусства, особенно в архитектуре. Примеры ренессансной архитектуры – храмы оборонного типа в Сынковичах (XV в.), Маломажейкове (начало XVI в.), а также знаменитый замок – дворец в Мире (начало XVI в.).

В литературе высокие элементы эстетического встречаются в переводной литературе («Повесть о Трое», «Александрия»), мемуарной («Баркулабовская летопись»), в поэтических творениях М. Гусовского («Песнь о зубре») и Яна из Вислицы, а также в публицистике С. Будного, В. Тяпинского, братьев С. и Л. Зизаниев.

В творчестве титана белорусской культуры *Франциска Скорины* (1490–1551) с наибольшей силой отразились идеи эпохи Возрождения. Эстетическое проявляется в философско-познавательном отношении ученого к миру, в мировоззрении, в его полиграфическом искусстве, совершенном художественном вкусе (гравюры), в его отношении к народному языку, в богатстве лексики. Эстетическими элементами пронизана и его доктрина

любви (как важнейшего компонента отношения человека к миру), где главенствующее место занимает любовь к Отечеству, которую Скорина философски обосновывает следующим образом: «...и люди, игде зродилися и ускормлены суть по бозе, к тому месту великую ласку имають».

В эстетических доктринах в Беларуси XVII–XVIII вв. нашла своеобразное выражение система взглядов в общих рамках культуры барокко и классицизма.

Так, *Симеон Полоцкий* (1629–1680) выстроил сложную и многослойную систему взглядов, опираясь на опыт восточнославянской культуры. Согласно своим философским воззрениям, С. Полоцкий синтетически организовал систему ценностей в понимании прекрасного: высшие ее ступени связаны с Божественным, но природа и человек познаются с помощью чувств («первая Книга – мир сей, в сей книге возможно камуждо читати») и это и есть реальная красота.

В эстетической доктрине другого выдающегося мыслителя XVII в. *М.К. Сарбевского* (1595–1640) центральное место занимает искусство, которое вырастает из подражания (идеи Аристотеля, оснащенные практикой Ренессанса и содержащие в себе зерна восходящего классицизма).

Доктрины С. Полоцкого и М.К. Сарбевского, крупнейших представителей культуры барокко, интересны не только своими философскими постулатами и разнонаправленной системой эстетических ценностей, но и различающимися ориентациями на видовое доминирование искусства. С. Полоцкий началосодержательным (первенствующим) считает изобразительное искусство («иконотворение»), в доктрине М.К. Сарбевского на высших ступенях иерархической лестницы размещаются «словесные искусства»: поэзия, риторика, история античности.

В XVIII в. эстетика в Беларуси шла в кильватере идей европейского Просвещения; в наследии отечественных мыслителей встречаются яркие эстетические идеи по общим проблемам развития эстетики и искусства. Так, белорусский философ *Э. Словацкий* (1772–1814) разработал своеобразную морфологию искусства (ввел понятия «изящные науки» и «изящные искус-

ства»), обосновывая теорию эстетического вкуса как ядра эстетической науки, по-новому трактовал историю и теорию поэтики. Известный литературовед *Л. Боровский* (1784–1846), профессор Виленского университета, продолжил исследования Э. Словацкого в области поэтики и риторики, выработал новую методологию подхода к исследованию художественной культуры (от классицизма к романтизму). *А. Довгирд* (1776–1835), автор монографии «О логике, метафизике и нравственной философии», трактовал эстетику как науку о художественном творчестве и эстетическом воспитании. В основе понимания эстетического лежит, по А. Довгирду, логика искусства и соответствующие правила, по которым создаются различные его виды. Особое место в эстетическом наследии А. Довгирда занимает разработка проблемы творческой фантазии, которая понимается мыслителем как источник искусства и основа восприятия художественных произведений.

В XIX в. направленность эстетической мысли Беларуси по сути определяли выдающиеся белорусские писатели.

В эстетических воззрениях родоначальника новой белорусской литературы и полупрофессионального белорусского театра *В. Дунина-Марцинкевича* (1808–1884) центральное место занимала проблема идеала; главным критерием совершенного писателя считал гармонию. Эстетическое разрешение социальных проблем, перспективы развития своеобразной белорусской культуры В. Дунин-Марцинкевич видел в соединении шляхетского и народного начал.

Вторая половина XIX в. выдвинула на первый план философско-эстетическую доктрину белорусского революционного демократизма, в русле которой эстетический идеал совпадал с идеалом общественным (социально-политическим) и нравственным. Магистральная идея эстетики *Ф. Богушевича* (1840–1900) – создание национального искусства, обоснование принципа народности, выдвижение на первый план категории правды, основанной на справедливости и включающей в равнозначных частях истину, добро и красоту. Эти идеи нашли свое продолжение на новом уровне в XX в.

Особую роль в становлении белорусской национальной эстетики в первые десятилетия XX в. (1905–1917) сыграла художественная критика. Большое влияние приобрела публицистика, которая оформилась как зрелый компонент национальной культуры. Газета «Наша Нива» объединила творческие силы белорусской интеллигенции во главе с классиками белорусской литературы и выдающимися деятелями культуры Я. Купалой, Я. Коласом, М. Богдановичем, М. Горецким, Зм. Бядулей, А. Луцкевичем, В. Ластовским, С. Полуяном и др.

На развитие в Беларуси эстетической мысли повлияла и практика художественного процесса. В 1918–1920 гг. белорусское искусство находилось под воздействием авангардных эстетических направлений – футуризма, кубизма, супрематизма (последнее направление разрабатывал Казимир Малевич, руководитель группы художников «утвердители нового искусства» (УНОВИС)).

Свой вклад в национальную культуру внесли литературно-художественные объединения «Маладняк» (1923–1928), членами которого были Я. Купала, Я. Колас, Зм. Бядуля, А. Бабареко, В. Дубовка, К. Чорный и др.; «Узвышша» (1926–1931) – А. Бабареко, В. Дубовка, Я. Пуца, К. Крапива, П. Глебка и др.; «Полымя» (1927–1932) – Я. Купала, Я. Колас, Т. Гартный и др.

Эстетическую мысль Беларуси в 1920-е гг. отличает: повысившийся уровень искусствоведческой науки (Ю. Дрейзин в области музыкознания, Н.Щекотихин в области изобразительного искусства и архитектуры). Таким образом, сложились предпосылки для появления философско-аналитической эстетики (работы С.Я. Вольфсона). Пионером философско-аналитической эстетики в Беларуси считается Е.И. Боричевский. В своем исследовании «О природе эстетического суждения» он анализирует эстетическое наследие И. Канта, делает акцент на мировоззренческой стороне эстетического суждения. Теоретической новизной работы следует признать вывод автора, что первичным основанием эстетического суждения является «чувство наслаждения». В другой своей работе Е. Боричевский обосновывает значимость эстетических категорий в литературном творчестве.

К сожалению, социальная ситуация в Беларуси к 30-м гг. резко ухудшилась. Это существенным образом сказалось и на эстетике, которая превратилась в идеологически направленную (марксистскую) и развивалась главным образом в форме прикладной социологии искусства (с вульгарным оттенком).

Ничего не изменилось в эстетической мысли и в 1940–1950-е гг. Правда, в 1950 г. вышла в свет монография *И.В. Гуторова* «Эстетические основы советской литературы», которая, с одной стороны, как бы продолжала традиции 30–40-х гг., с другой – пыталась начать новый отсчет в развитии белорусской эстетики. Несмотря на явные изъяны (этой и другой работы – «Философско-эстетические взгляды А.С. Пушкина»), упрощенность взглядов, оттенки вульгарного социологизма 1930-х гг., неразработанность эстетической понятийной системы и эстетического инструментария, все же отразили острую потребность в теоретико-эстетических исследованиях.

Отзвуком на такую потребность можно считать и появление в 1956 г. проблемной статьи *А.С. Лакизо* «К вопросу об отношении философии к эстетике» (Научные труды по философии», вып. 1, 1956), в которой рассматривалась в качестве основополагающей проблема предмета эстетики.

В 1960-е гг. в белорусской эстетике происходят качественные изменения: поступательно выявляются три направления развития эстетических исследований:

- 1) общего искусствоведения и критики;
- 2) истории эстетики;
- 3) теории эстетики как специфической философской науки.

Примером разработки первого направления можно назвать монографии *А.Б. Ладыгиной* «Народнасць савецкага мастацтва і беларуская музыка» и «Искусство и современность»; второго – статьи и небольшую работу *В. Конона* «Развіццё эстэтычнай думкі Беларусі», третьего – брошюру *В.Н. Старовойтова* «Искусство как форма общественного сознания» и монографию *Н.И. Крюковского* «Логика красоты». Работа Крюковского по праву стала флагманом теории эстетики в Беларуси. В ней анализируется структура эстетического объекта, рассматриваются эстетические свойства

действительности – цвет, звук, ритм, пропорциональность, симметрия, прекрасное в природе и человеке. В качестве эстетического субъекта представлена эстетика в искусстве. Выдвигается понятие стилей, субординационная связь между основными эстетическими категориями и стилями.

1970-е годы XX в. могут быть признаны временем взлета эстетической науки в БССР; вышли значительные работы *по истории отечественной эстетики*: «От Ренессанса к классицизму – становление эстетической мысли Белоруссии в XVI–XVIII вв.» В.М. Конона; «Эстетические взгляды Я. Коласа» А.С. Майхровича и обобщающая монография «Очерк истории эстетической мысли Белоруссии» Э. Дорошевича и В. Конона (основополагающая работа по истории отечественной эстетики, сохраняющая и поныне свою научную значимость), «Современная эстетика Белоруссии» В.А. Салеева (работа соединила в себе исторические и современные пласты развития белорусской эстетики).

В *теории эстетики* значительными можно считать работу А.С. Майхровича «Об эстетическом освоении действительности», где рассматривается становление человеческого эстетического сознания; две монографии Н.И. Крюковского: «Основные эстетические категории. Опыт систематизации» и «Кибернетика и законы красоты. Философский очерк». Во второй книге автор развивает идеи предыдущей работы и сочетает эстетический подход с методологией природоведческих наук; выходит книга «Искусство: диалектика и преемственность» А.Б. Ладыгиной и В.В. Трининой. В монографии В.А. Салеева «Искусство и его оценка» впервые обосновывается аксиологический подход к искусству, представляется типология массового реципиента искусства.

На новый качественный уровень выходит развитие *технической эстетики* в Беларуси. В 1970-х гг. печатаются ведущие теоретики дизайна И. Герасименко, И. Селезнев, Г. Сытенко, А. Чернышев (знаменитые сборники 70-х гг. «Техническая эстетика», «Труды ВНИИТЭ»). В 1978 г. выходит монография «Дизайн. Проблемы материально-художественной культуры» И. Селезнева, а в 1975 г. появляется первое пособие по

эстетике «Марксистско-ленинская эстетика. Хрестоматия» (составители А.И. Петров, Г.В. Ратников). Значительная работа проводилась и по эстетическому воспитанию. В 1970–1980-х гг. прошли три республиканские конференции по эстетическому воспитанию, издано много сборников тезисов (особенно важным в этом плане оказывается сборник, играющий роль итогового: «Эстетическое воспитание молодежи. Проблемы и опыт» под ред. В.А. Салеева, и др.). В 1980-е гг. шло укрепление позиций белорусской эстетики на пространстве СССР. В начале 1980-х защищает докторскую диссертацию по истории белорусской эстетики В.М. Конон, в середине – Н.И. Крюковский (по основным категориям), в конце – Ю.А. Гусев (о состоянии художника в буржуазном обществе). В 1983 г. выходит монография Н.И. Крюковского «Номо pulcher. Человек прекрасный», где впервые предлагаются оценки человека с точки зрения эстетики. В конце 1980-х гг. появляется тенденция сочетания работ по эстетике с культурологическими работами. Примером может служить книга В.М. Конона «Ля вытокаў самапазнання» об образовании духовных ценностей под влиянием фольклора (1989), брошюра В.А. Салеева «Нацыянальная самасвядомасць і мастацкая культура». В 1990 г. состоялся съезд эстетиков и деятелей эстетического воспитания Беларуси. Представители всех областей и столицы выбрали руководство Белорусской эстетической ассоциации.

Тенденция сочетания культурологии и эстетики продолжается и в 1990-е гг. В качестве примера можно привести книгу В.М. Конона «Святло паэзіі і цені жыцця. Лірыка Максіма Багдановіча», работы В.А. Салеева «Этническое в системе национальной художественной культуры» и «Этнапедагогіка і эстэтычнае развіццё асобы». «Культурологический» ответ несет на себе и первая значительная работа В.Ф. Мартынова «Философия красоты» (1999). В ней рассматривается модификация эпохальных форм красоты в европейской культуре, утрата чувства гармонии в техногенной цивилизации. В монографии В.А. Салеева и О.В. Ивашкевич «Эстетическое восприятие и детская фантазия» (1999) впервые рассматриваются теоретические проблемы эстетического восприятия игры и детской фантазии.

В 1999 г. выходит и обобщающая в области дизайна работа А.В. Чернышева «Формальная композиция: творческий практикум по основам дизайна». В 2001 и 2003 гг. были защищены новаторские диссертации в этой области К.А. Стрикелевой и В.П. Кляuze.

Таким образом, можно считать, что в Беларуси в течение XX в. сложилась отечественная школа эстетики как специфической науки. Выросшая из литературно-художественных направлений (публицистики, художественной критики, позднее – искусствоведения), имплицитно вмещающих в себя эстетическое, белорусская эстетическая мысль к концу XX в. была представлена работами по истории и теории эстетики, выполненными на достойном, международном (в лучших своих образцах) уровне.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ, ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА

3.1. Эстетическое отношение

3.2. Эстетическая деятельность

3.3. Эстетическая ценность и эстетическая оценка в свете неоксидологии

3.1. Эстетическое отношение

С 60-х гг. XX в. в отечественной науке установилось определение эстетики как науки об эстетическом отношении человека. Философское понятие «отношение» предполагает две составляющие: объект и субъект. Таким образом, объемное понятие «эстетическое отношение человека» трансформируется в каждом конкретном случае в конкретное отношение эстетического объекта и эстетического субъекта.

Что представляет собой эстетический объект? Теоретически в качестве такового может выступать любое явление природы, любой предмет реального мира, любой продукт человеческого сознания, любой артефакт культуры – все, на что направлено чувственное восприятие субъекта (человека). На практике, однако, эстетическим объектом выступают только те предметы и явления, которые наделены особыми качествами или свойствами: прекрасным, трагическим, комическим, возвышенным, низменным, безобразным, героическим, изящным, драматическим.

Эстетическим объектом может быть и Ниагарский водопад (разве не подходит этот грандиозный поток воды под определение возвышенного!), и картины кисти Рембрандта, где игра светотени может до совершенства обнажить сочетание прекрасного и трагического («Возвращение блудного сына»), и математическая

задача с решением, при виде, которого восторг охватывает знаменитого математика А. Пуанкаре и он восклицает: «Какая красота, гармония!»

Эстетическими свойствами или качествами выступают не только реальные сущностные элементы, которыми обладают предметы и явления; к ним присоединяются характеристики, так или иначе связанные с категориальной структурой прекрасного: пропорциональность, симметричность, мера, гармония. Они подсознательно ощущаются как объектные и на подсознательном уровне воспринимаются тонко чувствующим субъектом.

В качестве эстетического субъекта теоретически может выступать любой человек. Однако практика убеждает, что в реальности не всякий человек является эстетическим субъектом, а лишь тот, кто имеет развитый эстетический потенциал, развитую эстетическую восприимчивость, развитую эстетическую культуру (уровень которой определяется развитием эстетической потребности, эстетического чувства, эстетического вкуса, эстетического идеала индивида).

Здесь важно отметить, что эстетический субъект по природе своей активен, он стремится к постижению эстетического, он трепетно ждет встречи с прекрасным, он согласен пройти через трагическое ради того, чтобы приобрести «опыт полноты жизни» (В.В. Бычков), ощущение гармонии, эстетическое наслаждение.

Однако постижение эстетического происходит, как правило, специфическим путем.

Александр Баумгартен в середине XVIII в., определяя спецификацию эстетики, назвал ее «наукой о чувственном познании». Одновременно А. Баумгартен в русле традиций немецкой философии обнажил главное противоречие, которое возникает в процессе эстетического познания: чувственный субстрат в эстетическом никогда не удастся элиминировать (исключить) до конца в отличие от всех других наук, кроме, пожалуй, психологии. Ибо направленность познания в науке идет от объекта к субъекту. Это означает, что при изучении свойств и качеств объекта как бы «снимаются» чувства, ощущения и предположения субъекта. Сказанное можно легко выразить схемой

$$O_{\Pi} \rightarrow C_{\Pi},$$

где O_{Π} – объект познания, C_{Π} – субъект познания, \rightarrow – направленность познания.

Если бы движение познания шло от субъекта к объекту, стрелка на схеме была бы направлена в противоположную сторону, это бы означало включение субъективного отношения в процесс познания.

Легко представить, что при таком подходе ученику начальной школы вполне может показаться, что 2×2 равно не 4, а 5 или, скажем, 7. Разумеется, процесс познания не столь прост и однозначен, и в определенной системе измерения 2×2 и в самом деле 5. Но в метрической системе измерения 2×2 обязательно должно быть равно 4. Иначе рухнут основания научного знания. Ибо оно – производное от точного измерения постижения объекта объективным образом. Конечно, таблицу умножения можно заменить теорией относительности – сложности процесса познания конечно возрастут, но принцип процесса познания сохранится в своей неизменности.

Процесс эстетического познания строится на принципиально иной основе. Начнем с того, что его трудно назвать познавательным процессом в чистом виде, потому что он ставит целью не только узнавание каких-то существенных свойств, качеств предмета (явления), но и обогащение (в этом же самом процессе) субъекта, новое пополнение его эстетического опыта.

Кроме того, избежать участия субъективного составляющего в процессе эстетического познания вряд ли удастся. Просто потому, что в этом процессе активное участие принимают чувства человека, познающего (воспринимающего) данный эстетический объект.

Именно здесь момент эстетического переживания, ибо непосредственный процесс восприятия, стоящий в начале эстетического познания, обязательно заканчивается переживанием субъекта, как бы соединяет свойства (качества) эстетического объекта с эстетическим потенциалом субъекта, выявляя специфику эстетического познания и эстетического отношения человека.

Схема, составленная по аналогии с процессом общенаучного (в известной степени философского) познания, выглядит следующим образом:

$$O_э \leftrightarrow C_э,$$

где $O_э$ – эстетический объект (роза цветущая, закат догорающий, творение Леонардо да Винчи или Рембрандта); $C_э$ – эстетический субъект с определенно развитым (неразвитым) уровнем эстетической потребности, эстетического чувства (особенно чувства), эстетического вкуса и эстетического идеала.

В более объемном, широком смысле схема процесса эстетического познания, как уже говорилось, совпадающая на первоначальном уровне с процессом эстетического восприятия, может пониматься как иллюстрация эстетического отношения человека, на высшем уровне порождающего эстетическую ценность. Последняя представляет собой органичное сочетание качеств, свойств эстетического объекта и развитых способностей эстетического субъекта:

$$O_э \overset{x}{\leftrightarrow} C_э$$

где x – эстетическая ценность.

Можно ли в процесс эстетического познания все же исключить субъективную сторону? С точки зрения философии на свете возможно все. Но в таком случае эстетическое познание приобретает нормативно-умозрительный характер. Понимание эстетического как бы насаждается сверху, не ощущается. Погибает, испаряется «живая вода» эстетического, увядает красота мира и искусства. Потому что прекрасное дается человеку в непосредственном виде либо не дается вообще.

3.2. Эстетическая деятельность

Эстетическая деятельность человека как необходимый аспект универсальной практики возникла и развивается на основе этой практики.

Зародившись 20–40 тысяч лет назад, эстетическая деятельность присутствовала в практике человека не в чистом виде, а как один из аспектов синкретической, нерасчлененной духовно-практической деятельности, обслуживающей утилитарные цели людей. Духовным эквивалентом ее были магия и миф. Постепенно по мере совершенствования руки и самосознания интерес человека переключался с ожидаемого магического результата на процесс рождения образа, который сам по себе доставлял удовольствие и радость. Так зарождалось эстетическое чувство – основа эстетической потребности и самостоятельной эстетической деятельности.

Существенное отличие данного периода от предыдущего, качественно новый археологический материал – изображение (скульптурное, живописное, в том числе пиктографическое письмо). Момент обращения человека к изображению стал началом художественной деятельности.

Эстетическая деятельность – это специфический вид практически-духовной (создание произведений искусства, фольклор, дизайн и др.) и духовной (эстетическое созерцание, эстетическое восприятие, эстетическое суждение и пр.) деятельности.

Эстетическая деятельность универсальна. Она совершается *по законам красоты* (портной шьет костюм, столяр делает стол, дизайнер проектирует автомобиль), *законам комического* (карнавал как действие), *трагического* (похоронная процессия), *возвышенного* (чествование победителя), *безобразного* (китч) или *ужасного* (фильмы ужасов Хичкока, черные триллеры).

Эстетическая деятельность включает:

□ художественно-практическую деятельность (карнавал, свадебный или погребальный обряд, этикетное поведение);

□ художественно-творческую (создание произведений искусства);

□ художественно-техническую (дизайн);

□ художественно-рецептивную (восприятие произведения);

□ рецептивно-эстетическую (восприятие красоты реального пейзажа);

□ духовно-культурную (выработка личного вкуса и идеалов, вынесение вкусовых суждений и оценок);

□ теоретическую (выработка эстетических концепций и взглядов).

Венец эстетической деятельности – искусство. Здесь деятельность человека возвышается до художественного творчества, создающего в лучших проявлениях шедевры на все времена. Как и всякая целесообразная деятельность, эстетическая деятельность является социальной формой бытия человека. Через нее человек вступает в определенные связи с внешним миром, в эстетические отношения с действительностью, изменяя при этом самого себя, свои способности, свой внутренний духовный мир.

Главным элементом эстетической деятельности, как уже говорилось, является субъект – носитель эстетических способностей, которые актуализируются в процессе эстетической деятельности. Со стороны субъекта эстетическая деятельность предполагает наличие установки, настроенности на нее. При этом субъект не ограничивается «узнаванием» готовой эстетической ценности, он всякий раз преобразует предмет в соответствии с представлением о желаемом как возможным. Одновременно в процессе эстетической деятельности происходит совершенствование его эстетических способностей. Будучи развиты, эстетические способности могут свободно реализоваться в любых других видах практической и духовной деятельности.

Эстетическая деятельность имеет опосредствованный характер. Вступая в жизнь, человек застаёт сложившуюся систему эстетических отношений и ценностей, в которых объективированы результаты предшествующей эстетической деятельности, приобретающие значение всеобщих средств, норм и критериев настоящей (актуальной) эстетической деятельности. Иными словами, субъект эстетической деятельности изначально погружен в систему эстетических (общественных) отношений и в этом смысле является *общественным субъектом*.

Конечным результатом эстетической деятельности в системе общественной практики в целом является развитие творческих сил и способностей человека вне зависимости от какой-либо конкретной деятельности, т.е. целостное развитие личности.

3.3. Эстетическая ценность и эстетическая оценка в свете неоаксиологии

Эстетическая ценность – феномен, суть которого – исключительная значимость всей полноты эстетического, содержащегося в эстетическом объекте, для эстетического субъекта.

Еще раз подчеркнем, что эстетическая ценность является органическим сочетанием эстетических свойств (качеств) объекта и развитых способностей (эстетического потенциала) субъекта. Сферы нахождения эстетической ценности разнообразны. Главные из них:

- природа;
- разнообразные формы человеческой деятельности;
- сам человек и взаимоотношения людей;
- искусство.

Существует различающаяся типология эстетических отношений, которая связана с уровнем общей восприимчивости человека, эстетическим «наполнением» его темпоритмики (исходя из его биопсихофизической структуры) в период актуализации эстетического отношения (т.е. непосредственно в процессе эстетического восприятия). Следует различать неактивное созерцательное эстетическое отношение (хотя и в нем может открыться много сокровенного) и активное, преобразующее мир и самого человека. Последнее наиболее ясно выражается в эстетической (как правило, конкретной) деятельности человека.

Ценность в обычном аксиологическом смысле понимается как значимость предметов для человека. Это очень важный исходный момент, который разделяет гносеологический (познавательный) и аксиологический (теоретико-ценностный) подходы.

В русле *гносеологического* подхода определяющим выступает предмет (явление) сам по себе, его свойства, качества, структура, в русле *аксиологического* – то, насколько предмет (явление) важнее для человека, насколько отвечает его потребностям и интересам. Само понятие ценности предполагает отношение предмета, обладающего ценностью, к чему-либо (в реальной действительности – к человеку, к его отношению к миру).

Основу аксиологического подхода как раз и составляет присутствие (включенность) человеческого отношения к предметам и явлениям. Как верно заметил И. Кант, ценности обладают особой объективностью. Это не объективность природных вещей, но объективность высших целей человеческого существования. Однако в жестком понимании ценностного отношения, что было характерно для становления аксиологии в советское время (60–70-е гг. XX в.), ценности в самом деле рассматривались большей частью в качестве объектно-нормативных структур.

Попытка ввести понятие ценностно-оценочного аксиологического поля была предпринята В.А. Салеевым в работах 1986–1991, 2006 гг. В частности, обосновано существование в аксиологическом поле наряду с ценностным отношением и отношения оценочного, введен термин «неоаксиологический подход».

Аксиологическое поле, рассматриваемое в неоаксиологическом ключе, представляет собой синтез ценностно-оценочных связей, полюса которых обусловлены аксиологическим наполнением двух основополагающих структур – ценности, вернее объектной структуры, которая выступает в качестве носителя ценности, и оценки, вернее человека – носителя оценки. В реалиях функционирования аксиологического поля не последнюю роль играет так называемое «аксиологическое притяжение», которое в каждом конкретном случае определяет доминантную роль либо объектно-ценностного, либо субъектно-оценивающего начала.

Мир эстетического пронизан аксиологическими ценностно-оценочными связями. Неоаксиология предполагает существование прежде всего ценностного поля, в котором происходит процесс представления, освоения и оценивания эстетической ценности. Красота лунной ночи или восхода солнца, «ряд волшебных изменений милого лица», пронизывающая достоверность картины кисти великого мастера – всё это реально существующие свойства предметов, включенных в общественную практику, и оцениваются по тому, насколько в состоянии они соответствовать родовой сущности человека.

Эстетическая ценность принадлежит к разряду высокодуховных ценностей. Прекрасное, возвышенное, трагическое, художественное – все понятийные системы,

превращающиеся на практике в эстетические ценности и так реально существующие в общественном и индивидуальном сознании, высоко поднимаются над обыденным существованием человека, отличаются бескорыстием (что отмечал еще И. Кант), противостоят потребительству и прагматизму в жизнедеятельности людей.

В эстетической оценке главное место в общей системе эстетического отношения (отношения между эстетическим объектом и эстетическим субъектом) занимает позиция субъекта. В силу этого эстетическая оценка, характеризующая отношения субъекта к объекту, представляет собой субъективное суждение (или серию субъективных суждений).

Оценочное отношение, с точки зрения неоаксиологии, сливающееся с ценностным в том же самом процессе непосредственного эстетического (художественного) контакта, также обладает собственной критериальностью. Основными критериями выступают уровень эстетических потребностей и чувство субъекта, характер и личностные спецификации его переживания эстетической ценности в процессе эстетического восприятия, шкала отношения в его сознании ценностей и его личностного процесса оценивания. Эстетическая оценка прежде всего «схватывает» внешнюю форму предметов, но, как верно замечают исследователи (например, И.В. Малышев) «объектом эстетической оценки является внешняя форма предмета не сама по себе, но ее конкретно-чувствительный образ в сознании человека».

Эстетическая оценка – это конечный акт эстетического творчества человека от восприятия до создания эстетических и художественных объектов (артефактов). Она отличается «всеохватностью» и порой выходит далеко за пределы чисто эстетического отношения.

Мыслители, начиная с Г.В.Ф. Гегеля и заканчивая А. Эйнштейном, неоднократно отмечали, что в конечном счете результат человеческой жизнедеятельности выявляется именно в эстетической оценке. Быть может, именно это обстоятельство позволило известному теоретику эстетики А.В. Луначарскому определить в 20-е г. XX в. эстетику как «науку об оценках».

КАТЕГОРИИ ЭСТЕТИКИ

4.1. Система эстетических категорий

4.2. Эстетическое как метакатегория эстетики

4.1. Система эстетических категорий

Структура эстетического знания предполагает наличие системы эстетических категорий и дефиниций. Рассмотрим существующие в современной научной литературе различные принципы организации системы эстетических категорий. Так, например, известный эстетик *М.С. Каган* полагает, что во главе системы необходимо поставить *категорию эстетического идеала* (в его аксиологическом аспекте). *Н.И. Крюковский* утверждает, что «в эстетике в центре системы категорий должна находиться... *категория прекрасного...*». *А.Я. Зис* выделяет три группы эстетических категорий: *специфические* (героические, величественные и т.д.), *структурные* (мера, гармония и т.д.) и *негативные* (безобразное, низменное). Философы *Э.Г. Красностанов* и *Д.Д. Средний* также предлагают три группы эстетических категорий: *категории эстетической деятельности, общественной жизни, искусства*. Эстетик *И.Л. Маца* считает основными эстетическими категориями *гармонию* и *красоту*, которые в процессе эволюции модифицировались и изменялись. Принципы *систематизации* в своих исходных моментах должны носить философско-эстетический характер. Известный эстетик *Е.Г. Яковлев* считает, что при определении структуры системы необходимы:

- 1) онтологически-феноменологические и социально-гносеологические аспекты;
- 2) определение принципов субординации и координации эстетических категорий;
- 3) выделение основной универсальной эстетической категории, вокруг которой организуется вся система.

В эстетике есть категория, которая выступает как метакатегория науки – это *категория эстетического*.

Предлагаемая Ю.В. Боровым эстетическая система основывается на передаче ведущего значения фундаментальной категории «эстетическое», охватывающей прекрасное, возвышенное, безобразное, низменное, трагическое, комическое, ужасное, чудесное. Ныне в расширившийся предмет эстетики входят эстетические свойства действительности, процесс эстетического освоения мира человеком, эстетическая рецепция (восприятие искусства и эстетических свойств действительности), проблемы понимания художественного смысла произведения и многое другое. Такая эстетическая система уже не может держаться только на прекрасном, хотя его исключительное значение сохраняется: о чем бы ни повествовало произведение, оно должно быть прекрасным и доставлять читателю или зрителю эстетическое наслаждение.

Эстетическое в качестве основания современной эстетической системы позволяет объяснить:

1) эстетические категории – как наиболее общие понятия, отражающие общечеловечески значимые свойства действительности, выражающие разную степень освоенности обществом жизненных явлений, а искусство – как сферу свободного владения миром и освоения по законам красоты его эстетического богатства (проблемы эстетических свойств действительности, эстетического отношения к ней, эстетической деятельности);

2) онтологию искусства (проблемы произведения и его социального бытия) – как проявление эстетического смысла и эстетической ценности художественного текста в процессе «диалога» жизненного и художественного опыта автора с опытом реципиента;

3) стадии художественного развития (проблемы художественного процесса) – как эстетические ценности, развернутые в пространстве, а затем во времени (рождение историзма), а ныне хронотопически (в единстве времени и пространства).

Система эстетических категорий, предложенная Е.Г. Яковлевым, выглядит следующим образом:

Эстетическое (универсальная категория):

1) эстетические категории, отражающие объективные состояния (прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое);

2) эстетические категории, отражающие духовно-практическое освоение мира (эстетический идеал, эстетический вкус, эстетическое чувство);

3) эстетические категории, отражающие мир субъекта социально-духовной жизни (искусство, художественный образ, творчество).

Система эстетических категорий, предложенная Ю.Б. Боровым, включает в себя следующие типы:

- ☐ метакатегория (эстетическое);
- ☐ эстетическое освоение, дизайн, художественное проектирование, эстетическая ориентация, вкус, идеал, мера);
- ☐ «прекрасное», «возвышенное», «трагическое», «комическое», «безобразное», «низменное» и понятия «прелестное», «грациозное», «изящное», «чудесное», «трогательное», «ужасное», «трагикомическое»;
- ☐ эстетические свойства и отношение искусства к действительности;
- ☐ гносеология искусства (художественный образ, метод и т.д.);
- ☐ социология искусства (народность, национальное, общечеловеческое и т.д.);
- ☐ аксиология искусства (эстетический идеал, ценность, шедевр и т.д.);
- ☐ онтология искусства (художественное произведение, стиль и т.д.);
- ☐ теоретическая история искусства (художественный процесс, направление и т.д.);
- ☐ антропология искусства (автор, художник, этап творчества и т.д.);
- ☐ творческая генетика искусства (замысел, набросок и т.д.);
- ☐ психология искусства (способность, талант, гений и т.д.);
- ☐ восприятие искусства (реципиент, публика и т.д.);
- ☐ морфологии искусства (виды: литература, театр, кино и т.д.);
- ☐ роды (эпос, лирика, роман и т.д.);
- ☐ структуры искусства (художественный текст, контекст и т.д.);
- ☐ семиотика искусства;
- ☐ риторика поэтика и т.д.

Напомним, что предлагаемая эстетическая система строится на основе фундаментальной категории «эстетическое», трактуемой как ценность предметов для человечества как рода. Это придает эстетике мировоззренческий характер и делает ее философской дисциплиной. В отличие от философии, сосредоточивающейся на проблеме человеческого смысла бытия и на постижении сущности природы, общества и мышления, эстетика сосредоточивается на проблеме человеческого значения бытия и его многообразных проявлений (постижения их ценности).

4.2. Эстетическое как метакатегория эстетики

Общие категории порождают системное единство эстетики как науки, выражают сущностное нутро всей сферы предметов и явлений, которые подходят под родовое определение эстетического.

На ведущее место в категориальной системе эстетики закономерно выдвигается *метакатегория «эстетическое»*, ибо в понятии «эстетическое» как бы схватываются самые существенные качества и свойства явлений и предметов реального (природно-социального) мира и созерцательных способностей (главным образом чувственно-духовного свойства) человека.

Среди свойств и качеств реального мира, который предстает перед человеком, существуя и развиваясь помимо его сознания, преобладает, по старинной философско-эстетической традиции, идущей еще от древних греков, – *прекрасное* (в простейшем измерении – «*красота*»). Среди способностей субъекта (на основе традиции И. Канта), следует выделить *эстетическое чувство человека*. Именно Кант обобщил сложившийся в немецкой философии взгляд на состояние человеческого отношения к миру. Этот взгляд (присущий и Лейбницу), предполагал, что состояние мира оценивается человеком в соответствии с его обыденным отношением («практическим разумом», по Канту), мышлением («чистым разумом» – из чего вырастает собственно философская доктрина И. Канта) и чувством (И. Кант. «Критика способности суждения»).

Глубинной основой эстетического выступает чувственное начало, эстетическое чувство, т.е. особая способность человека к переживанию явлений и предметов объективной реальности в качестве позитивных или негативных (ценности и антиценности) с точки зрения их совершенства или несовершенства.

Эстетическое чувство несет в себе конкретику контакта воспринимаемого предмета (объекта) с воспринимающим его человеком (субъектом). Реальное бытие эстетического обеспечивается именно наличием эстетического объекта и эстетического субъекта, а также диалектической взаимосвязи элементов их структуры в непосредственном акте взаимодействия, каковым является эстетическое восприятие, представляющее собой процесс непосредственной актуализации эстетического чувства при появлении эстетического объекта. Важно подчеркнуть, что это самое взаимодействие осуществляется на чувственной основе, причем эстетическое действие при своей направленности на объект и выявлении реально существующих в нем эстетических свойств и качеств является особым человеческим переживанием.

Отличительной чертой этого переживания выступает прежде всего его пронзительная целостность, которая захватывает всего человека, все его существо. Эмоциональное отношение к эстетическому (эстетическое чувство) вырабатывалось у человека долго и эволюционным путем. В основе эстетического чувствования лежит эмоциональная сфера бытия человека. Эмоции представляют собой базовые структуры, на основе которых формируются, развиваются и совершенствуются, все более усложняясь, приобретая все более тонкие нюансы, человеческие чувства. В частности, эстетическое чувство, включая в себя и биопсихофизиологическую основу, поднимается над ней, так как зиждется на высокодуховной эстетической потребности. Оно принадлежит к числу высших человеческих чувств, поскольку именно через эстетическое чувство, посредством переживания и сопереживания человек постигает красоту мира и совершенство самого человека (В.А. Салеев, А.И. Ивашкевич. «Эстетическое восприятие и детская фантазия», 1999).

Остановимся еще раз на чувственном субстрате эстетического как фундаментальном основании всей эстетической культуры в макроскопическом ракурсе (эстетическая культура общества, нации) и в ракурсе микрокосмоса (эстетическая культура индивида, личности). В советских учебниках по эстетике эта проблематика затрагивалась эпизодически в разделе «Эстетическое сознание». Эстетическое чувство упоминалось вскользь. Вне внимания оставались и процесс актуализации эстетического чувства, и эстетическое восприятие, и проблема эстетического переживания, имеющие колоссальное значение в процессе эстетического формирования личности наряду с проблематикой эстетического вкуса и эстетического идеала. Вопросы эстетического вкуса и эстетического идеала были разработаны в советской эстетической науке достаточно полно; особенно это касалось вопросов становления и функционирования эстетических идеалов. Разработана и критически заострена (обычно в плане борьбы идей) была проблематика эстетических взглядов общества и эстетических теорий.

Направленность подобного эстетического подхода объясняется просто: советская эстетика представляла собой вариант нормативной эстетики, где все подвергалось достаточно жесткой рациональной детерминации. В силу этого к чувственным основаниям эстетическое отношение было довольно критическое, упоминание же о подсознательном вообще считалось акцией криминальной. Меж тем подсознательное (или бессознательное) представляет собой широкое поле, которое подпитывает и насыщает человеческую чувственность. Тем более, что в плане выразительности предметов и явлений, выразительности, которая по природе своей позиционирует себя определителем эстетического отношения человека, именно подсознательное оказывает существенное влияние на формирование эмоционального поля жизнедеятельности человека. Эмоции же образуют базовые структуры сознания, предшествуют восприятию явлений и влияют на процессы восприятия. По мнению многих представителей художественной культуры (художников, критиков, искусствоведов), эмоциональные переживания составляют самостоятельную и независимую сферу личности, так как руко-

водят помимо логических рассуждений поступками человека, выражая подлинное содержание его жизнеотношения (Б. Неменский. «Искусство – это особая форма познания» // Вопросы философии. 1996. № 2).

Кроме того, важно отметить, что эмоциональные переживания составляют основу (наибольшую и наиболее существенную часть) эстетического опыта личности.

Именно эстетический опыт личности играет ключевую роль в эстетической культуре общества и человека, в развитии эстетики как науки и самом существовании эстетического как феномена культуры.

Содержание эстетического опыта составляют два во-едино взятых процесса – эстетическое переживание и эстетическое созерцание, завершающихся впоследствии процессом эстетического оценивания (на фоне эстетического наслаждения). Именно синтез эстетического переживания, эстетического созерцания и эстетического оценивания лежит в основе *эстетического опыта*, составляет его содержательную структуру.

Эстетический опыт приходит к человеку не сразу, не одномоментно. Если верно утверждение некоторых культурологов, что отдельный ребенок за период своего становления кратко проходит путь развития человечества, то прежде всего это может касаться именно сферы эстетического. Контактируя с эстетическими объектами в детстве, переживая эти контакты, человек развивает свою эстетическую восприимчивость, запоминает свою чувственную реакцию как на сам процесс восприятия, так и на его результат (эстетическое наслаждение). Отталкиваясь от предметов и явлений, которые представляются ему совершенными, прекрасными, он постепенно постигает красоту, величие и своеобразие окружающего мира, а также свои внутренние духовные стремления и колебания своей души.

Величие восхода солнца в горах, свежие бусинки росы на готовом распуститься бутоне розы, тонкая песнь ветра в тростнике, звуки музыки, вызывающие ком в горле, – все эти проявления эстетического многократно обогащают человека, делают его многомерным, тонко чувствующим, подлинным эстетическим субъектом. Однако определенным эстетическим субъектом выступает и человеческое общество, эстетический уро-

вень которого зависит от качества приоритетных в этом обществе эстетических ценностей, от их соотношения с ценностями общечеловеческими.

Весьма важно осознавать, что чувственная составляющая эстетического опыта никоим образом не сводится к биопсихофизиологическим основаниям эстетического восприятия и эстетического переживания. Эстетическое чувство существенно отличается от эмоции, выражающей ощущения человека на психофизиологическом уровне. Согласимся с тем, что физические ощущения тоже могут выражать печаль, светлый смех, радость, бурный восторг и т.д. Однако, как уже говорилось выше, эстетическое переживание строится на высшей, духовной потребности, именно вследствие этого эстетическое чувство принадлежит к высшим, духовным по своей природе чувствам. Следовательно, эстетический опыт представляет собой специфическую часть духовного опыта человека (этноса, человечества).

Разумеется, эстетический опыт тоже опирается на определенные материальные (лучше сказать, биологические) основания. Ничто в эстетическом не может начинаться вне его биопсихофизиологической основы. Видимо, это обстоятельство дало возможность философу В. Бычкову определить эстетический опыт в качестве духовно-материального образования, которое, с одной стороны, выступает как «умение» воспринимать эстетические ценности и специфическое невербализуемое «знание», приобретенные эстетическим субъектом в процессе его предшествующего художественно-эстетического развития, а с другой стороны – это конкретный процесс, акт эстетической деятельности (восприятия или творчества) непосредственно в момент восприятия или творчества (В.В. Бычков. «Эстетика. Краткий курс.» 2003). Здесь все, на наш взгляд, верно, за исключением понимания того, что эстетический опыт – это специфический и только духовный опыт человека, без всякого примешивания материального, утилитарного начала.

Субъект-объектные связи в эстетическом строятся на бескорыстии (эту черту как основополагающую в эстетическом отношении выделял И. Кант), не предполагают прагматизма и прямой выгоды, но существенно обогащают внутренний мир человека, насыщают его

духовно и душевно, сообщают ему новый заряд духовной энергетике.

Именно исходное духовное начало лежит в основе человеческого чувственного опыта, не сводимого ни к физиологическим, ни к психологическим предфазисным основаниям. В доктрине французского философа *А. Бергсона* дается понимание времени как содержания внутреннего чувства, сочетания непосредственных фактов сознания, постигаемых внутренним опытом. Духовность, по *А. Бергсону*, основана на жизнедеятельности людей, где ведущим началом выступает творческая энергия, проявляющаяся во временных реальных условиях: «Время – это творчество или оно ничто». Подход *А. Бергсона* с методологической точки зрения весьма отвечает природе эстетического.

Природе эстетического отвечает и подход итальянского философа, эстетика *Б. Кроче*, в доктрине которого понятие «выражение» перерастает в бесконечно важное для эстетики понятие «выразительность»; неслучайно в эстетическом учении *Б. Кроче* эстетический поиск, как и само творчество, органично связывается с интуицией. Последняя непосредственно связана с выражением чувства, что и выявляет специфически эстетическое отношение человека к миру: «Каждая подлинная интуиция или каждое подлинное представление есть в то же время и выражение».

В обширном ареале советской эстетики иногда проявлялись поиски специфики эстетического как метакатегории эстетики (при всей их малочисленности). Так, украинский эстетик *А. Канарский* утверждал, что перед эстетикой как перед наукой может стоять лишь одна задача – быть теорией чувственного освоения действительности. В таком случае отпадает необходимость в простом перечислении ее задач: эстетика – это и наука о прекрасном, и наука об искусстве, и наука о творчестве.

При известной коррекции позиции *А. Канарского* (она касается как перехода от чувственного к рефлексивному в эстетическом, так и реального соотнесения мыслительного анализа эстетического на «верхних» этажах эстетического познания с непосредственным

эстетическим ощущением на ее «низших» этажах) она представляется нам конструктивной.

А. Канарский правильно пишет, что чувственное – это не просто безразлично созерцаемая или воспринимаемая предметность деятельности человека (мы бы еще добавили – состояния человека). Это особая предметность, прежде всего в том смысле, что с ней связано и обнаружение определенных ценностей (будь то в виде свойств или особенностей вещей), и, что очень важно, обнаружение такого состояния человека, которое в отношении не только самого человека, но и общества выступает как подлинно непосредственное или по-человечески самоцельное¹. И это близко к абсолюту.

Вспомним цветущую розу, догорающий закат, органную пьесу Баха. Все это входит в непосредственный контакт с человеком, дает ему радость, жгучее, эстетическое наслаждение и одновременно человеческое самоутверждение.

Ярче всего, на наш взгляд, философско-эстетические искания специфики эстетического удалось выразить *А.Ф. Лосеву*. Он пишет, что «эстетическое есть прежде всего некоторое чувственно-предметное бытие, некоторый эмпирический факт, который имеет сложный физико-физиолого-психолого-социальный состав; специфику эстетического необходимо искать в этом неподдельном слиянии чувственно-материальных и идеально-смысловых моментов, по причине чего она занимает как бы промежуточное положение между сферой единичных материальных предметов и областью абстрактной мысли. В эстетическом все чувственное и осязаемое в то же время осмысленное².

Разделяя данную позицию, следует подчеркнуть необходимое добавление «духовного» в сложное определение эстетического, которое предполагает *А.Ф. Лосев*. Ибо только в духовном акте, в акте непосредственного переживания, личностное поднимается до общественного, обеспечивая свободу человеческого самовыражения, ощущение абсолютной полноты бытия, которая может быть осмыс-

¹ *Канарский, А.* Диалектика эстетического процесса. Киев, 1967.

² *Лосев, А.Ф.* Эстетика / *А.Ф. Лосев* // *Философская энциклопедия*: в 5 т. М., 1970. Т. 5.

лена в качестве метафизического основания эстетики, идеала, на который ориентирован эстетический опыт.

В книге «Эстетическое как совершенное» Е.Г. Яковлев настаивает на своем понимании эстетического как совершенного в своем роде (традиция, идущая в европейской эстетике от Сократа), дополняя всеохватность эстетического как гармоническим, так и дисгармоническим синтезом эстетических свойств¹. Несомненно, эстетик по большому счету прав; единственная слабость в его концепции – зачастую теряется конкретно-чувственный субстрат, а в чисто философской рефлексии, как правило, исчезает специфически эстетическое начало, то самое, которое заставляет сердце человека замирать восхищенно при виде мощи и необъятной красоты Космоса (вспомним восклицание первого человека, поднявшегося над землей – Юрия Гагарина: «Красота какая!»), которое через сострадание и очищение (великий Аристотель именовал это состояние *катарсисом*) в процессе сопереживания герою трагедии (не только античной, но и современной!) позволяет человеку перевоссоздаться и по-новому посмотреть на мир, на жизнь, на искусство и на себя, которое при элегическом созерцании порождает легкую грусть, так облагораживающую человека... приносит несравнимое духовное наслаждение и заставляет ум человека потрясаться невообразимой гармонией...

Все это распространяется и на реальность мира, и на состояние человека, и на законы искусства. Имя ему – эстетическое. В его основе лежит чувственно-выразительное начало, стремящееся к совершенству.

И эстетика как конгломерат эстетического опыта и эстетического знания человека (и человеческого общества) может соответственным образом определяться как философская наука о чувственном совершенстве и выразительности форм.

¹ См. Яковлев Е. Эстетическое как совершенное / Е. Яковлев. М., 1995.

ОБЪЕКТНЫЕ КАТЕГОРИИ ЭСТЕТИКИ

5.1. Проблема прекрасного в эстетике. Прекрасное и безобразное

5.2. Категории эстетики: возвышенное и низменное

5.3. Категории эстетики: трагическое и комическое

5.1. Проблема прекрасного в эстетике. Прекрасное и безобразное

Категории эстетики (от греч. *kategoria* – высказывание, признак) – наиболее общие понятия, в которых отражается история освоения человеческим обществом мира по законам красоты.

Категория «прекрасное». Труднее всего дать определение чему-то знакомому, тому, с чем встречаешь каждый день, что кажется известным. В любом определении прекрасного есть нечто, соответствующее нашим собственным представлениям. Чувство прекрасного, как правило, индивидуально, поэтому великие мыслители часто противоречили друг другу. Например, А. Блок, писал: «Сотри случайные черты – и ты увидишь: мир прекрасен», а в другом месте: «Мир – прекрасен, как всегда». В самом деле, так и есть. Как бы человеку ни было плохо, природа всегда умиротворяет: снег на полях под солнцем, листья, падающие на землю, затухающие краски и звуки сумерек – жизнь прекрасна.

В то же время Гете говорил: «Остановись мгновенье, ты прекрасно». Это уже совсем другое: красота мимолетна, случайна. Так, людей симпатичных много, но по-настоящему прекрасных найти сложно. Римляне отмечали: все прекрасное редко, его нелегко встретить, еще труднее распознать, а уж дать общее определение – вообще невозможно. Единственное, с чем можно согласиться: прекрасно то, что нравится.

Впервые прекрасное как категория рассматривается в диалоге Платона «Пир». Прекрасное несет в себе мужское и женское начала, оно посредник между Богом и людьми. Оно совершенство, которое свойственно не

только телам (физическое), но и нравам, законам общезжития (моральное) и проявляется в симметрии (для пластических искусств) и гармонии (для музыки).

Древние искали вечный канон красоты исходя из пропорциональности (меньшая часть так же относится к большей, как большая к целому – 1 : 7 для мужского тела, 1 : 8 для женского (за единицу взята голова человека)).

Заслуга Платона состояла в том, что он впервые в истории выделил эту категорию, пытался перечислить основные признаки прекрасного. Для него красота – одна из трех высших ценностей человека (помимо красоты – добро, истина). Платон трактовал прекрасное как идею.

Идею прекрасного, с точки зрения Платона, можно видеть только умственными очами, поэтому прекрасное в мире преходяще, оно лишь отблеск идеи, ее тень. Подражающее же природе искусство вообще оказывается лишь тенью тени, копией копии, вторичным воплощением идеи. В этом умозаключении Платона можно обнаружить глубокое содержание, а именно: прекрасное двойственно по своей природе, определяется подражанием и выражением идеи, и в тоже время оно единично, индивидуально данному явлению и всеобще, потому что связано с идеей.

Другой крупнейший мыслитель древнего мира Аристотель в своем учении выступил против подхода Платона к красоте. Аристотель считал, что прекрасное – это не объективная идея, а объективное качество явлений: «Прекрасное – и животное, и всякая вещь, состоящая из частей». Он утверждает, что постижению прекрасного способствует математика. Аристотель выдвинул принцип соразмерности человека и прекрасного предмета. Прекрасное – не слишком большое и не слишком маленькое. Именно это наивное суждение содержит в себе гениальную идею. Красота здесь выступает как мера, а мера всего – человек. Именно в сравнении с ним прекрасный предмет не должен быть «чрезмерным».

Данная концепция – теоретическое соответствие гуманистической практике античного искусства. Греческий Парфенон, например, в отличие от египетской пирамиды не слишком большой и не слишком маленький:

он достаточно большой, чтобы выразить величие афинян, его создавших, и достаточно маленький, чтобы не подавлять человека.

Аристотель подчеркивал единство прекрасного и доброго, этического и эстетического. Он трактует прекрасное как доброе, которое приятно тем, что оно благо.

Образы искусства для Аристотеля должны быть столь же прекрасны, сколь и морально высоки и чисты.

Итак, платоновская идея и форма Аристотеля выступают как *родовое понятие, образец, норма*. Античные учения о прекрасном поставили, таким образом, вопрос о другом важном аспекте прекрасного – идеале. Добро, истина и красота идеальны, вечны и неизменны. Представление об идеале находит свое воплощение в учении о калокагии (прекрасном и добром человеке) в древней греческой философии.

В Средние века господствовала концепция Божественного происхождения красоты. Мир рассматривался как Божественное произведение. Все прекрасное в нем связано с Божественным разумом. Бог вносит в материю форму, смысл, совершенство, придает ее существованию цель, одухотворяет ее. Все прекрасное, с точки зрения средневековой эстетики, связано с духовным, все же материальное, телесное – это греховное и безобразное. Эти идеи были свойственны многим средневековым философам, в том числе Августину Блаженному и Фоме Аквинскому.

Августин Блаженный считал, что мир в целом прекрасен, несмотря на частные несовершенства. Красота мира восходит к Богу. Для Августина не существовало искусства вне религиозной пользы.

В эпоху позднего Средневековья Фома Аквинский утверждал красоту реального мира. Красота – это форма, воспринимаемая высокими человеческими чувствами (зрением и слухом). Для философа прекрасное способствует подавлению земных желаний и облегчает путь к вере; оно обусловлено формальными элементами (цельность, пропорция, гармония, ясность). Прекрасное успокаивает человека и содействует его возвышению.

В эпоху Возрождения философы возвращаются к античным представлениям, связывая прекрасное с природой, с совершенным, упорядоченным Космосом.

Широкое распространение получает античная теория мимесиса (подражания природе).

Гуманисты Возрождения прекрасное отождествляли с нравственным и справедливым. Внешняя красота считалась атрибутом добродетели. Лука Пачоли выдвигает норму красоты – золотое сечение. Образцом красоты становится человек, его тело. Для Томазо Кампанеллы прекрасное – это знак добра, а безобразное – зла. Он утверждает, нет ничего, что одновременно не было бы прекрасным и безобразным. Леонардо да Винчи самым красивым считал пропорции предметов. Эстетика Ренессанса проникнута гуманизмом и поисками жизненной правды: Шекспир писал, что искусство – зеркало, которое художник держит перед природой; а «прекрасное прекрасней во сто крат, увенчанное правдой». Так эстетика Возрождения подчеркивала связь красоты и правды.

Эстетика классицизма отождествляла прекрасное с изящным: прекрасна не вся природа в ее цветении и буйстве, а лишь ухоженная природа Версальского парка. Буало обосновывал принципы хорошего вкуса. Он утверждал, что прекрасно только правдивое. В искусстве прекрасно изображается даже безобразное. Главная цель искусства – подражание красоте природы.

Для эпохи Просвещения также характерно представление о прекрасном как о свойстве, присущем самой природе. Так, Дидро связывал прекрасное с целесообразностью и целостностью. Он подразделил красоту на два вида:

1) реальную, объективную, существующую до и после появления человека (отношения частей внутри предмета, отношение однородных и неоднородных предметов);

2) красоту относительную, существующую лишь для человека (предмет, соприкасающийся с сознанием человека).

Дидро стремился учесть многообразие форм прекрасного: морально-прекрасное содержится в нравственных отношениях; литературно-прекрасное – в литературных произведениях; подражательно-прекрасное – в воспроизведении в искусстве отношений, существующих в природе.

Немецкая классическая философия создала идеалистические представления о прекрасном. И. Кант трактовал прекрасное как объект незаинтересованного отношения (отношение человека к прекрасному чисто созерцательное и непрактическое). Кант различал полезное и прекрасное и подчеркивал своеобразный характер эстетического интереса. Он произвел дематериализацию прекрасного, отделил его форму от его содержания. Так, зеленый цвет или звук скрипки принято считать прекрасными, но они лишь приятны. В суждении о прекрасном имеет место созерцательное удовольствие, не возбуждающее практического интереса к объекту. Только когда цвет и звук очищены от материального содержания, они выступают как прекрасные. Кант считал, что «наслаждение в приятном» и «наслаждение в добром» соединены с интересом, в то время как наслаждение прекрасным, которое определяет суждение вкуса (эстетическое суждение), свободно от всякого интереса.

Ф. Шиллер утверждал, что красота – это свобода (согласованность с законами); основа красоты – простота; красота – естественное совершенство. Шиллер отличал изображение прекрасного от прекрасного изображения. То, что безобразно в природе, может быть прекрасно в искусстве (прекрасное изображение).

По Гегелю, прекрасное в действительности есть жизнь (семья, государство); в природе прекрасное ограничено и конечно, поэтому оно – неадекватная форма воплощения идеи, так как идея бесконечна и свободна внутри себя. Гегель считал, что прекрасен предмет, в котором идея проявилась наиболее полно. В целом, для Гегеля понятие прекрасного оттеснено на второй план понятием истинного: чем глубже мыслит человек, тем менее ему нужно прекрасное; ныне человек научился мыслить абстрактно (на смену веку искусства пришел век философии). В искусстве для Гегеля ценно только то, что дает возможность приблизиться к абсолютной идее. Философия, по Гегелю, познаёт абсолютный дух как идею, а искусство познаёт дух через его чувственное выражение (красота – абсолютная идея, воплощенная в предметном мире и познаваемая через него). От красоты познание стремится восходить к истине. Искусство – звено самопознания духа.

Материалистические взгляды на прекрасное развивала русская демократическая мысль. Так, Н. Чернышевский в работе «Эстетическое отношение искусства к действительности» писал, что прекрасное есть жизнь, и прекрасным существом кажется человеку то существо, в котором он видит жизнь, прекрасным предметом – тот предмет, который напоминает ему жизнь.

В XIX–XX вв. идеалистическая философия ставила проблему прекрасного в зависимость от психологических особенностей восприятия мира человеком (Т. Липпс, М. Дессуар, Ш. Лало и др.), что порождало субъективизм и индивидуализм в оценке прекрасного.

Современная эстетика видит в прекрасном не проявление человеческой субъективности, не идеальное, а объективность. Оно связано с реальной ценностью предмета, явления, события.

Термин «прекрасное» связан с такими понятиями и категориями эстетики, как «совершенное», «гармоничное», «грациозное», «изящное», «завершенное», «соразмерное». Это значит, что прекрасное возможно определить лишь через другие эстетические понятия.

Красивое – разновидность прекрасного, определяющая красоту внешнего облика предметов и явлений. Если прекрасное обозначает высшую степень красоты как во внешнем, так и во внутреннем выражении, то красивое характеризует только внешнюю сторону явлений. Поэтому мы называем красивыми, но не прекрасными черты лица человека, его тело, одежду. Отсюда может возникнуть противоречие между внешней красотой явления, человека и его нравственной, эстетической сущностью, поэтому существует парадокс: человек красив, но не прекрасен; и прекрасен, но не красив. (Сравните, например, персонажей романа В.Гюго «Собор Парижской Богоматери» Квазимодо и Феба.)

Прекрасное не может быть понято само по себе, вне системы других эстетических понятий и категорий. Прекрасное исследуется на основе привлечения таких понятий, как гармония (единство противоположностей), мера (необходимое количество), ритм, идеал, образ, грация (красота в движении), прелестное (прекрасное малых форм) и др.

Современная эстетика рассматривает категорию прекрасного как одно из наиболее общих эстетических понятий, в котором, с одной стороны, фиксируются реальные свойства предметов и явлений действительности, с другой – выражается отношение к ним. В категории прекрасного содержится положительная оценка предметов и явлений, свойств, сторон, процессов реальной природной и социальной действительности, включая продукты материального и духовного производства. В этой же категории воплощаются человеческие мечты о торжестве над хаосом, о гармонии и совершенстве жизни, о победе добра над злом, истины над ложью, стремления к построению жизни на принципах гуманизма.

Объективной материальной основой прекрасного являются соразмерность, пропорциональность, совершенство, упорядоченность, гармоничность явлений действительности. Сюда же нужно отнести целесообразность. Однако эти объективные свойства природы – лишь основа красоты. Они могут быть восприняты и оценены только человеком, который сформировался в процессе трудовой деятельности.

Таким образом, способность воспринимать прекрасное, творить по его законам, правильно оценивать красоту природы, общественных явлений, искусства складывается в результате исторического развития того или иного (транс)национального или локального сообщества и человечества, в то время как объективные характеристики красоты связаны с внутренней организацией и всеобщей согласованностью материальных форм, изучаемой новой наукой – синергетикой.

Категория «безобразное». Безобразное – категория эстетики, противоположная прекрасному, выражающая негативную эстетическую ценность.

В истории эстетики безобразное рассматривалось как категория, соотносимая с прекрасным. Так, в древнегреческой эстетике безобразное сближалось с понятиями небытия и зла. Древние египтяне, постигая диалектику прекрасного и безобразного, отмечали, что в процессе старения все здоровое и красивое становится больным и безобразным, хорошее превращается в дурное, вкус теряется.

Проблему взаимоотношения двух категорий в искусстве впервые выдвинул Аристотель, подчеркнувший разницу между прекрасным лицом и прекрасно нарисованным лицом, имея в виду, что действительно безобразный предмет может быть изображен прекрасно. Поэтому эстетическое переживание безобразного двойственно: наслаждение художественным произведением может сопровождаться чувством отвращения к самому предмету изображения. Так, замечательная пьеса может быть посвящена отражению общественных пороков, а прекрасный художник – написать уродливое лицо.

В средневековой философии безобразное трактовалось как следствие и форма проявления греховности. Человек (Адам и Ева), нарушив запрет Бога, является творцом всего безобразного в мире. Таким образом, в средневековом мышлении безобразное понималось как наглядное свидетельство греховности мира. Безобразное противоположно прекрасному по аналогии с теологической проблемой о соотношении добра и зла. «Прекрасное, – говорит Августин, – рассматривается и одобряется само в себе; ему противоположно постыдное и безобразное». Августин полагал, что хотя красота универсальна, отдельные ее части могут быть безобразны. Считал, что прекрасным тело делает форма или образ. Поэтому, «чем больше тело, тем оно благовиднее и прекраснее; и чем меньше оно, тем оно безобразнее и бесформеннее». Византийские мыслители осознавали прекрасное и безобразное как полярные категории. Так, Василий Великий писал, что прекрасное привлекает к себе всякого, а безобразное «вызывает в зрителях отвращение. Псевдо-Дионисий рассматривал безобразное как одно из проявлений зла. Он также пытался определить его признаки, к которым относил: отсутствие красоты, порядка, несоразмерное смешивание несходных предметов.

Однако еще в эпоху Возрождения была осознана творческая сила безобразного. В учениях философов данной эпохи утверждалось значение безобразного как свидетельства большой энергии и бесконечного многообразия природы. Искусство Возрождения, стремясь воплотить идеал гармонично развитого человека, ис-

пользовало безобразное как форму наиболее выразительного контраста красоты. Поэтому эстетика этого времени рассматривает безобразное как категорию, соотносительную с категорией прекрасного. По мнению Альберти, искусство не должно изображать безобразные и уродливые предметы. Он писал, что некрасивые на вид части тела и другие им подобные, не особенно изящные, пусть прикрываются одеждой, какой-нибудь веткой или рукой. Древние писали портреты Антигона только в профиль и только с одной стороны (у него был выбит глаз). По слухам, у Перикла голова была длинная и безобразная, и потому он, не в пример другим, изображался живописцами и скульпторами в шлеме.

Леонардо да Винчи проявлял интерес к безобразному и уродливому как средству более выразительного изображения прекрасного и идеального. Он говорил, что прекрасное – это нечто большее, чем пропорционально развитые части тела.

Лессинг отмечал, что разные виды искусства имеют различные возможности в передаче безобразного. В живописи эти возможности более ограничены, тогда как поэт может широко изображать уродливое и безобразное. Также Лессинг отмечал связь безобразного с другими формами эстетического. Когда безобразное безобразно – оно смешно, когда нет – оно ужасно. А в живописи безобразное чаще всего становится «отвратительным», поэтому его следует изображать в связи со смешным или странным.

По мнению французского поэта Шарля Бодлера, безобразное лицо – это лицо дисгармоничное, патологическое, неодухотворенное, лишенное света и внутреннего богатства.

Представления о безобразном, как и представления о прекрасном, зависят от вкусовых различий, способностей человека понимать и оценивать эстетические особенности явлений, исторических, социальных и т.п. Эстетика прошлого по-разному рассматривала безобразное в различные эпохи: как безмерное, хаотичное, неупорядоченное, как специфическую область смешного. Нередко безобразное отождествлялось со злом, беспорядочностью. Русская демократическая мысль связывала безобразное с уродством социальной жизни, с челове-

скими пороками. Безобразное представляет собой эстетическую категорию, которая выражает отсутствие совершенства. Оно является контрастом по отношению к положительному эстетическому идеалу и содержит в себе желание возрождения этого идеала.

Безобразное тесно связано с другими эстетическими категориями – прекрасным, возвышенным, комическим, трагическим. В форме уродливого безобразное содержится в комическом (например, в виде карикатуры), в форме ужасного – в возвышенном и трагическом. Как и трагическое, безобразное является воплощением зла, но в отличие от трагического гибель этого зла воспринимается как заслуженная и не вызывает сопереживания.

5.2. Категории эстетики: возвышенное и низменное

Категория «возвышенное». Это одна из основных категорий эстетики, отображающая совокупность природных, социальных и художественных явлений, исключительных по своим количественно-качественным характеристикам и выступающих благодаря этому источником глубокого эстетического переживания.

В природе возвышенны, например, безбрежные просторы неба и моря, громады гор, величественные реки и водопады, грандиозные явления природы – буря, гроза, полярное сияние и т.д.

В социальной жизни яркие проявления возвышенного содержатся в выдающихся деяниях, служащих делу общественного прогресса, как отдельных личностей (великих людей, героев), так и целых классов, масс, народов.

Исключительность возвышенных явлений бывает двоякого рода:

□ внешнего масштаба, превосходящего привычную норму чувственного восприятия;

□ внутренняя, смысловая, постигаемая интеллектуально.

Существует немало явлений, в которых оба эти признака совпадают.

История искусств знает многочисленные примеры использования возвышенного. Специальная область, где оно приобретает особое значение, – архитектура. Традиционным примером возвышенного является египетская архитектура, колоссальные пирамиды и храмы, поражающие человека своими размерами и монументальностью. Однако далеко не всегда возвышенное достигается с помощью огромных размеров. В качестве примера можно привести церковь Покрова на Нерли, замечательный памятник древнерусского искусства, который при своем незначительном объеме вызывает чувство возвышенного.

Не менее важную роль возвышенное играет в живописи, литературе и поэзии. Оно оказывает глубокое воздействие на психику и чувства человека. В процессе художественного освоения возвышенного сформировался целый ряд специфических жанров искусства: эпопея, героическая поэма, героическая трагедия, ода, гимн, оратория, монументальные жанры живописи, графики, скульптуры и др.

Возвышенное в искусстве имеет свои законы, обладает своей внутренней мерой. Нарушение меры может превращать возвышенное в его противоположность – банальное, напыщенное.

Возвышенным может быть лишь такое явление, которое при всей своей исключительности, мощи и грандиозности не представляет непосредственной угрозы созерцающему его человеку.

Субъективно эстетическое переживание возвышенного, чувство возвышенного – многопланово. В нем сочетаются ощущение исключительности воспринимаемого объекта (различные оттенки удивления, восхищения, восторга, благоговения, преклонения, даже робости) и подъем, мобилизация всех сил и высших духовных потенций человека.

Сущность возвышенного раскрывается новыми гранями при сопоставлении его с категорией прекрасного.

Постижение прекрасного всегда восходит к гармонии и мере. Возвышенное меры не знает. Оно может быть такого масштаба, что подчас не полностью усваивается индивидом, ему трудно соотносить себя с ним. Здесь конечное сталкивается с бесконечным. Возвы-

шенное, по мнению Канта, обнаруживает двойственную природу человека: с одной стороны, превышая человеческие способности, с другой – подавляя его как физическое существо. Возвышенное пробуждает человека как существо духовно-нравственное, поскольку задает идеал преодоления, развития способностей и возможностей. В феномене возвышенного чувственное начало не отрицается, а подвергается нравственному преображению. Оно становится духовно-чувственным. В возвышенном выходят на первый план рефлексия и духовные чувства.

Прекрасное и возвышенное могут соединяться в одном и том же предмете, дополняя и обогащая друг друга. В данном случае возвышенное можно рассматриваться как своего рода верхний порог и границу прекрасного. Возвышенное дает стимул к достижению новой, еще более высокой меры красоты и само служит ориентиром на пути к эстетическому идеалу.

Категория «низменное». Это категория, отражающая предельно негативные явления действительности и свойства общественной и индивидуальной жизни, которые вызывают соответствующую эмоционально-эстетическую реакцию (презрение и отвращение).

Природные явления воспринимаются как низменные в том случае, если отдельные их стороны или свойства ассоциируются с недостойным поведением человека или угрожают его существованию. Так, в европейских культурах змея оценивается как существо низменное, потому что она пресмыкается – «ползает на брюхе», а это ассоциируется с унижением человека. В древнеегипетской культуре змея была символом мудрости и являлась необходимым атрибутом головного убора фараона.

Категория низменного в социальной жизни проявляется в тех случаях, когда в человеческих поступках наблюдается недостаток духовности и избыток биологического, животного начала. Предательство, трусость, подлость, цинизм, дисгармония духовного и телесного – все это категории низменного.

Категория низменного непосредственно граничит с эстетическими категориями безобразного и комического. Эти смежные явления находят художественное отображение и оценку в целом ряде жанров искусства (комедия, сатира, памфлет, эпиграмма, фарс, пародия и др.).

5.3. Категории эстетики: трагическое и комическое

Категория «трагическое». Как категория эстетики трагическое означает форму осознания и переживания человеком конфликта с силами, угрожающими его существованию и приводящими к гибели важной духовной ценности.

Трагическое предполагает не пассивное страдание человека под бременем враждебных ему сил, а свободную, активную деятельность человека, восстающего против судьбы и борющегося с ней. В трагическом человек выступает в переломный, напряженный момент своего существования.

Сфера трагического находится в той области действительности, где человек в своей деятельности сталкивается с явлениями, познанными им и не подвластными его воле.

Трагическое тесно связано с возвышенным и героическим, поскольку предполагает героическую личность, стремящуюся к достижению возвышенных целей. Существование трагического в человеческой жизни было осознано сначала в художественной форме – в мифах и легендах, затем в жанре трагедии и уже на этой основе получило теоретическое обобщение в учениях классиков философско-эстетической мысли (Аристотеля, Лессинга, Шиллера, Шлегеля, Гегеля, Чернышевского).

Аристотель в «Поэтике» ввел понятие катарсиса, которое должно было объяснить механизм воздействия трагедии на душу человека. Катарсис – это очищение духа с помощью страха и сострадания. Катарсис переживается человеком как «облегчение, связанное с наслаждением». В дальнейшем под катарсисом стали понимать очищающее воздействие искусства вообще.

Категория трагического получила широкое развитие в эстетике Просвещения. Представители этого периода видели в театре школу нравственности. Для Вольтера трагедия – это движущаяся живопись, это одушевленная картина, и изображаемые в ней люди должны действовать. Сердце человеческое жаждет волнений: хочется видеть, как мать с распущенными волосами, со смертельным ужасом во взоре, готовая разрыдаться,

устремляется к сыну, которого настигла беда; притягивают к себе проявление силы, занесенные над кем-то кинжалы, ошеломляющие перемены, роковые страсти, преступления и угрызения совести, за ними следующие, смена отчаяния – радостью, высоких взлетов – стремительными падениями. Возвышенное, сверкающее, подобно молнии среди ночного мрака, и поражает нашу душу, не вызывая тягостного настроения.

Главным, ведущим видом трагического является героическая трагедия борцов за новое, передовое в общественной жизни. Именно в таких острых, критических ситуациях со всей полнотой и яркостью раскрываются красота и величие души трагического героя.

Категория «комическое». Комическое является наиболее сложной категорией эстетики. Через всю историю эстетики проходят утверждения о невозможности определить комическое, и тем не менее до сих пор не прекращаются попытки (в том числе и среди скептиков) дать его дефиницию.

Сфера комического сложна и разнообразна. Некоторые грани и оттенки смеха вроде бы начисто исключают друг друга, но всегда находятся рядом внутри феномена смешного. Во многом схожая реакция смеха вызывается и радостным, а иногда и печальным событием; клоунскими трюками и щекоткой. Смех, как известно, бывает счастливым и грустным, мажорным и минорным, ласковым и злобным, гомерическим и тихим, глупым и умным, саркастическим и сардоническим...

Комическое всегда обладало огромным воздействием. Смех – доходчивая и заразная форма эмоциональной критики. Критика в комизме не выражается прямо. Тот, кто воспринимает юмор, подводится к самостоятельному критическому осмыслению явления, которое высмеивается.

Комическое встречается практически во всех видах искусства. В литературе, живописи, кино, театре комизм очевиден и реализуется в различных жанрах (комедия, пародия, эпиграмма, фарс, карикатура, шарж). В музыке проявление комического осложнено самой природой музыки.

Категория комического отражает жизненные явления, которые характеризуются внутренней противоречивостью, несоответствием между тем, чем они являются по существу, и тем, за что себя выдают. Это может быть несоответствие цели и средства, усилий и результата, возможностей и претензий в действиях людей и т.д. Комическое, таким образом, является специфической формой раскрытия и оценки общественных противоречий.

Комическое противоречие состоит из ожидаемого и неожиданного: значительное разочаровывает своей несостоятельностью. По мнению Канта, смех вызывается неожиданно обнаруженным противоречием: «смех есть аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто».

Для появления смеха недостаточно присутствия комического, необходима еще способность ума к его восприятию, чувство юмора. Чувство юмора – это свойство человека хотя бы эмоционально, в самой общей эстетической форме схватывать противоречия действительности. Чувство юмора присуще эстетически развитому уму, способному быстро, эмоционально-критически оценивать явления, склонному к богатым и неожиданным сопоставлениям и ассоциациям.

Активной, творческой формой чувства юмора является остроумие. Если чувство юмора – это способность к восприятию комизма, то остроумие – способность к его творению, созиданию. Остроумие – это талант так концентрировать, заострять и эстетически оценивать противоречия действительности, чтобы наглядным и ощутимым стал их комизм.

Основными *типами комизма* являются юмор и сатира.

Юмор – это тип комического, который характеризуется мягким отношением к жизненным противоречиям и основывается на использовании приемов остроумия и смысловой игры. Юмору соответствует дружелюбный, беззлобный смех. Юмор совершенствует явление, очищает его от недостатков. Объект юмора, заслуживая критику, все же в целом сохраняет свою привлекательность.

Сатирой называют подчеркнутую, уничтожающую критику пороков, нелепостей и противоречий социальной действительности. Сатира всегда актуальна, злободневна, так как ее объектом являются недостатки со-

временности. Сатира используется, когда отрицательны не отдельные черты, а всё явление в своей сущности, когда оно социально опасно. Сатирический смех – злой, бичующий, изобличающий. Сатира отрицает несовершенство мира во имя его коренного преобразования в соответствии с гуманистическими идеалами.

Между юмором и сатирой существует целая гамма оттенков смеха (карнавальный смех, шутка, насмешка, каламбур, ирония, сарказм, гротеск), которая отражает эстетическое богатство действительности и духовного склада личности. Каждый оттенок смеха богат нюансами.

Остановимся на некоторых из оттенков комического.

Сарказм – разновидность сатирического; язвительная насмешка, содержащая ярко выраженную отрицательную оценку негативных явлений личной и общественной жизни.

Ирония – скрытая насмешка, сила которой замаскирована серьезной формой. Тонкое юмористическое восприятие некой непоследовательности, в которой из контекста отчетливо прослеживается утверждение, оттеняющее совершенно иной смысл события. Манера речи или письма, при которой сообщается одно, а подразумевается иное.

Гротеск – вид сатирической типизации, при которой деформируются реальные жизненные соотношения, правдоподобие уступает место карикатуре, фантастике, резкому совмещению контрастов. Намеренное искажение или обезображивание с целью шокировать, осмеять или позабавить. Фантастическое по форме или по композиции, странное, причудливое, смехотворное, нелепое, искаженное, экстравагантное изображение реального.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ЛИЧНОСТИ, ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ И СУБЪЕКТНЫЕ КАТЕГОРИИ ЭСТЕТИКИ

6.1. Эстетическая структура личности

6.2. Эстетическое сознание

6.3. Субъектные категории эстетики

6.1. Эстетическая структура личности

Эстетическое отношение в простейшем своем измерении предстает перед нами как отношение эстетических объекта и субъекта. Такое отношение существует всегда, но, как правило, в скрытой (латентной) форме. Оно резко актуализируется при возникновении эстетической ситуации – непосредственного, чувственного контакта субъекта (человека) с эстетическим объектом (предметом или явлением, обладающим определенными эстетическими свойствами или качествами: прекрасным, трагическим, возвышенным, безобразным и т.д.).

Однако эти эстетические качества или свойства, какими бы содержательными, особенными и выразительными они ни были, не проявятся в мире, если в наличии не окажется эстетического субъекта.

Предположим, что перед нами готовый распуститься бутон, на котором поблескивают капельки росы. Чудесный, манящий запах. Впечатляющий эстетический объект! Но серый волк, который пробегает мимо розы, абсолютно не воспринимает ни одного из впечатляющих качеств этого эстетического объекта. В лучшем случае – подбежал, понюхал, сделал вывод – несъедобен! – и побежал дальше.

Как много людей напоминают этот неэстетический субъект (серого волка), когда проходят мимо множества предметов и явлений, полных невыразимой красоты...

С философской точки зрения представляется, что каждый человек потенциально может быть эстетическим субъектом. На самом деле – далеко не каждый, а только тот, кто обладает достаточно высоким уровнем эстетической культуры личности.

Эстетическая культура личности – это конечное, завершающее звено процесса эстетического формирования личности. Иметь высокий уровень эстетической культуры (если это касается отдельного человека) – значит обладать прежде всего развитыми эстетическими способностями: эстетической потребностью, эстетическим чувством, эстетическим вкусом и эстетическим идеалом.

Однако на содержательной стороне эстетической культуры личности кроме развитых основных эстетических способностей сказывается и общее культурное развитие индивида, уровень его личностной образованности (особенно воспитанности), активность его эстетических реакций – откликов на эстетические объекты, развитость и широта его суждений об эстетическом, способность к творчеству как в сферах восприятия и оценки, так и в акте сотворения эстетических ценностей, что является высшим проявлением эстетического отношения.

Разумеется, становление эстетической культуры личности не может происходить одномоментно. Это длительный эволюционный процесс, в котором задействованы как генетические способности, присущие данному индивиду, так и процессы эстетического воспитания, развития и саморазвития личности под воздействием эстетических и выразительных объектов, реальной жизнедеятельности человека, процессов человеческого общения, в которых участвует индивид, на фоне повышения общей культуры, эстетических знаний, взглядов и представлений, освоения специфики эстетической сферы и приобретения уникального личностного эстетического и художественного опыта.

При всей сложности предварительной оценки структуры личности эстетического субъекта и качества его личностной эстетической культуры все же можно найти критерии, по которым определяется уровень эстетической подготовленности субъекта, или, в первом приближении, его эстетический потенциал. Такими критериями выступают «личная восприимчивость и отзывчивость к эстетически-выразительным свойствам предметов и явлений в художественной и предметной сфере»¹.

¹ Печко, Л.П. Эстетическая культура и воспитание человека / Л.П. Печко. М., 1991.

Действительно, эстетическая восприимчивость и эстетическая отзывчивость с достаточной степенью достоверности могут свидетельствовать о наличии тяги к прекрасному и совершенному, об общих культурных запросах и общей культурной оснащенности индивида, об уровне его эстетической чувственности.

Именно эстетическая чувственность является основой, на которой базируется эстетическое отношение. Как уже давно замечено исследователями, сфера эстетического является всеобъемлющей и всеохватывающей. Это происходит в силу того, что в области эстетической чувственности концентрируется все богатство исконной сущности человека, весь природный, социальный и духовный опыт индивида.

Подчеркнем еще раз, что эстетическое как феномен культуры стоит выше биологического начала, поскольку созерцание прекрасного, бескорыстное наслаждение им, переживание трагического и очищение с его помощью, восхищение возвышенным, постижение сути комического – это явления глубоко духовные. При проявлении духовного начала эмоциональная сфера человека и животного принципиально различаются; эстетическое чувство принадлежит к числу высших человеческих чувств (опирающихся на духовный субстрат), поскольку именно через эстетическое чувство, посредством переживания и сопереживания человек постигает красоту мира и совершенство самого человека.

Сфера эстетического является всеохватывающей еще и потому, что любое явление в мире может получить эстетическую оценку, которая опять-таки строится на непосредственном конкретно-чувственном восприятии.

Эстетически развитый человек сознательно делает свою жизнь богатой и интересной, насыщенной разнообразными событиями. Его тяга к духовному поистине неисчерпаема, его отношения к событиям и другим людям всегда эмоционально переполнены, он не чуждается сложных, подчас душевных усилий в контактах с Универсумом.

Не позволяй душе лениться,
Чтоб воду в ступе не толочь.
Душа обязана трудиться,
И день и ночь, и день и ночь.

(Н. Заболоцкий)

Таким образом, подлинный эстетический субъект – это активный и креативный человек, который находит опору в своем духовном мире, стремится творчески воспринять реальность и, исходя из принципов гармонии и совершенства, в конечном итоге преобразить ее, получив эстетическое наслаждение в завершении этого многосложного процесса.

6.2. Эстетическое сознание

Понятийная система эстетического сознания – одна из самых проблемных в современной эстетической теории.

Несколько десятилетий назад эстетическое сознание представлялось как часть общественного сознания, одна из его форм (политическая, правовая, нравственная, религиозная, научная). При этом всегда отмечалась бросающаяся в глаза специфичность эстетического сознания, а в наиболее глубоких трактовках указывалось на синтез в его структуре чувственных и рациональных компонентов, на то, что эстетическое сознание личностно и, как правило, носит активный созидательный характер.

Сложность исследования понятийной системы сознания эстетического заключается в том, что в эстетическое сознание входит рефлексия, основанная не только на осмыслении эстетической информации, полученной субъектом, но и на его эстетическом опыте, самом ощущении этого опыта – своеобразного конкретно-чувственного «образования», которое строится на психофизиологических возможностях субъекта, но имеет духовную основу. Это «образование» появляется на субстрате человеческого переживания, поэтому в первую очередь представляет собой опыт чувствования и лишь во вторую – опыт осмысления, рефлексии. Само осмысление предполагает не простое логическое действие ума. Этот уникальный особо ценностный чувственный (с постоянным присутствием оценки) опыт может быть осмыслен «как совокупность неутилитарных интуитивных отношений субъекта к действительности, имеющих созерцательный, игровой, выражающий, изображающий, декорирующий и т.п. характер.

При этом можно говорить как об опыте отдельной личности, так и об опыте, характерном для конкретных социальных образований определенных этапов культуры»¹.

Если в русле сказанного выделить понятие «эстетическое сознание» как часть общественного сознания, то субъектом его будет выступать общество, а носителями общественного сознания на высшем уровне (уровне высокой рефлексии) – профессиональные философы.

К сфере эстетического сознания относятся эстетические взгляды и теории, которые представляют собой наиболее систематизированные уровни эстетического сознания. Речь идет главным образом об эстетическом сознании общества, хотя эстетические взгляды (совокупность идей, мнений и суждений об эстетическом в жизни и искусстве) могут присутствовать и в личностном, индивидуальном сознании (как правило, в фрагментарном виде). Следует подчеркнуть, что это только рациональные уровни эстетического сознания, проявляющиеся особо наглядно в эстетических теориях, которые представляют собой высшую, логизированную, завершенную систему эстетических воззрений и, как правило, создаются профессиональными философами-эстетиками.

Следует еще раз обратить внимание на сложность структуры эстетического сознания, на противоречивость и диалектичность процесса эстетического познания, в котором эмоциональные этапы тесно и органично переплетены с рациональными и взаимно обуславливают друг друга.

6.3. Субъектные категории эстетики

Эстетический субъект, как и объект, имеет свою категориальную систему. Она выстраивается по широкой шкале, захватывая сферы эстетического чувствования (эстетическая потребность, эстетическое чувство, эстетический вкус, вкусовая эстетическая оценка) и работу эстетического сознания (в определенной мере эстетический вкус, эстетический идеал, эстетическая оценка, основанная на идеале, эстетические взгляды личности).

¹ Бычков, В.В. Эстетика. Краткий курс / В.В. Бычков. М., 2003.

Эстетическая потребность – потребность человека в прекрасном, других эстетических ценностях. По мнению А.В. Луначарского, эта высокодуховная по своему характеру и природе потребность дает максимальную радость человеку.

Эстетическая потребность выступает в качестве фундамента эстетической культуры личности, стимула ее творческого саморазвития.

Чтоб с днем грядущим быть на высоте,
Преодолев веков и свет, и тьму,
Цените, люди, тягу к красоте
Не менее, чем красоту саму.
Что красота!
Пребудет
И пройдет
По сути дела – разная везде.
А тяга к красоте
Не подведет,
Извечное,
Как тяга к высоте.

(В. Фирсов)

Эстетическая потребность универсальна по своей природе, в свете ее действия мир и человек выступают в целостном единстве. Ее специфическое свойство – направленность на творческое саморазвитие, которая выступает исходным импульсом для творческого восприятия мира и преобразования его «по законам красоты» (К. Маркс).

Эстетические потребности должны развиваться с раннего детства. Здесь исключительно важно влияние родной природы, частоты встреч с подлинно эстетическими объектами, влияние семьи, дошкольных учреждений и школы. Впрочем, эстетическое совершенствование длится всю сознательную жизнь человека. Уровень эстетических потребностей – показатель не только его эстетического развития, но всей культуры человека, его «человеческого достоинства» (Л.Н. Толстой). Позитивным примером сказанному может служить история ленинградской блокады, когда истощенные люди заполняли залы филармонии (в таких условиях состоялась премьера знаменитой Ленинградской сим-

фонии Д. Шостаковича), театров, утверждая тем самым непобедимость истинно человеческого, духовного начала в человеке.

Эстетическое чувство – это специфическое по своему характеру переживание человека, его отношение к миру, к людям, к произведениям искусства. Необходимо усвоить, что эстетическое чувство, характеризует эмоционально-практическое отношение человека, поскольку именно через эстетическое чувство посредством переживания и сопереживания человек постигает красоту мира и самого человека, выступает в то же время как первоэлемент эстетического сознания. Следует подчеркнуть, что эстетические чувства формируются в процессе духовного становления личности, они связаны и с социумом и занимают одно из центральных мест в эмоциональной сфере мира людей.

Эстетические чувства поражают своим разнообразием. Здесь и чувство прекрасного, стимулирующее максимальное выявление человеческого начала в человеке (вспомним знаменитый рассказ Г. Успенского «Выпрямил», герой которого испытал на себе целительное воздействие красоты при встрече с шедевром древнегреческого искусства – статуей Венеры Милосской), здесь и горечь потерь, и очищение – результат проявления трагического эстетического чувства, и жизнеутверждение демократизма, передающиеся через эмоции комического характера... Эстетические чувства, по мнению К. Маркса, выступают как наиболее очеловеченные чувства человека, соответствующие всему богатству человеческой и природной сущности.

Эстетическое чувство характеризуется двумя особенностями, определяющими его своеобразие:

- 1) зиждется на духовной (эстетической) потребности;
- 2) в процессе практического раскрытия (которое обычно именуется эстетическим восприятием) приводит к эстетическому наслаждению.

Исследуя данные особенности, обратим внимание на бескорыстие эстетического чувства (впервые в истории эстетики это отметил И. Кант), отличающее его от чувств низшего порядка, основанных на утилитарных потребностях и поэтому ведущих в результате к ощущению удовлетворения (в отличие от эстетического

наслаждения, возникающего как конечный результат проявления эстетического чувства).

Рассмотрим эстетическое восприятие – процесс непосредственного практического проявления эстетического чувства, являющегося своеобразным инструментом и начальным этапом эстетического познания. Именно здесь фиксируется встреча эстетического объекта и субъекта. Обратимся к специфике эстетического восприятия: а) его непосредственности, основанной на чувстве; б) целостности, связанной с целостностью воспринимаемого эстетического объекта. Остановимся на понятии «стереотип эстетического восприятия» – психофизическом механизме, который складывается у человека в результате практики восприятия эстетических объектов и провоцирует известный консерватизм восприятия, приводящий к «ножницам» между передовым уровнем искусства и его массовым восприятием. В качестве примера можно привести творчество выдающихся художников Рембрандта, Ван Гога.

Эстетический вкус – это способность личности по первому впечатлению оценивать эстетические ценности. Эстетический вкус занимает ключевое место в эстетическом сознании человека и в практике процесса эстетического познания, представляет собой синтез эстетического чувства и эстетического идеала. С одной стороны, он заключается в способности высказывать суждения об эстетических достоинствах в предметах и явлениях природы, общества, продуктов материального и духовного производства, с другой – состоит в выражении переживания, благодаря чему реализуется субъективное начало индивида, его индивидуальная неповторимость. Таким образом, сущность эстетического вкуса заключается в гармонии чувственного и рационального компонентов. Однако чувственное восприятие корректируется мыслью (по мнению В.Г. Белинского, именно мысль поднимает чувство на ступень эстетического вкуса).

В эстетической доктрине И. Канта категория вкуса выступает центральной. Кант, считающий, что в основе вкуса лежит неповторимое эстетическое чувство, обосновывает принципиальный субъективизм эстетического вкуса. У него возникают идеи невозможности объективного сравнения вкусовых оценок («О вкусах

не спорят», «На вкус и цвет товарищей нет» и т.д.). О развитии вкуса, по Канту, не может быть и речи. Вкус – явление врожденное: либо он есть, либо его нет.

Мы не вполне разделяем подобный подход. В основе вкуса лежит эстетический опыт личности, и сам вкус выступает как определенная степень обобщения эстетического опыта, функционально проявляющаяся в способности оценить эстетические ценности предметов и явлений. Отсюда возникает необходимость совершенствования вкусов, их развития. О вкусах следует спорить, однако здесь важна культура спора. Нужно помнить, что за вкусовыми оценками стоит личность во всей своей неповторимости.

Вкусы бывают хорошие, развитые (основываются на богатом и качественном эстетическом опыте), плохие, неразвитые, своеобразные (связанные как с индивидуальностью, так и со специфической, эстетической «платформой» отдельных художников – вспомним, что Л.Н. Толстой отвергал творчество В. Шекспира).

Следует отметить, что в наши дни часть молодежи имеет деформированные вкусы (особенно в области искусства), что связано с недостатком индивидуального художественного опыта. Выход – трудоемкая, долгая, но необходимая работа по воспитанию вкуса.

Эстетический идеал – это представления людей о совершенной жизни, о совершенном человеке, совершенном искусстве. Говоря об эстетическом идеале, следует подчеркнуть, что его структура напоминает перевернутый вкус: это тоже синтез рационального и эмоционального, но здесь доминирует рациональное, так как идеал прежде всего – обобщенная мысль. Однако эстетический идеал отличается от политического и нравственного идеалов общества, с которыми он связан в общей системе социума, наличием значительного, конкретно-чувственного начала.

Главная особенность эстетического идеала в том, что он не обязательно служит отражением того, что есть, что имеется налицо в действительности: чаще всего он отражает то, что может быть или должно быть.

Эстетический идеал как бы венчает структуру эстетической культуры личности: он выступает и как цель, и как высшая форма, образец, и как стимул поведения и деятельности.

Идеалы изменчивы: замечено, что представления о красоте меняются раз в 10–15 лет. Это выявляется в том, как мы одеваемся, ходим, говорим, какое направление и какой жанр, какие произведения искусства предпочитаем. Следует подчеркнуть и классовый характер эстетических идеалов (блестящим примером является рассуждение Н.Г. Чернышевского о разных идеалах женской красоты в представлениях аристократии и крестьянства). Но при всей относительности представлений о красоте, обусловленной реалиями социума, существует проблема абсолютного в структуре эстетического идеала. Это общечеловеческое представление о прекрасном, которое с наибольшей наглядностью передается в шедеврах искусства и поэтому становится фактом бытия для представителей разных народов. В качестве примера можно привести Нефертити. Скульптурный портрет, созданный древнеегипетским скульптором Тутмесом за 3000 лет до нашего времени, пронзил толщу веков благодаря именно высочайшему уровню общечеловеческого эстетического идеала.

Следует отметить, что именно в искусстве с наибольшей силой выражается эстетический идеал. «Совершенство – всегда впереди», – любила говорить великая советская балерина Г. Уланова.

Можно сказать, что именно уровнем реализованного в искусстве эстетического идеала отличаются художники друг от друга.

Я помню чудное мгновенье,
Передо мной явилась ты.
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

(А.С. Пушкин)

Эти строки А.С. Пушкина с такой же силой выражают общечеловеческий эстетический идеал, как творения Тутмеса, Леонардо да Винчи, Шекспира, Бетховена и других художественных гениев человечества.

Эстетическая оценка – специфическое суждение о сущности и проявлениях эстетического и художественного, являет собой результат эстетического постижения личности. Работа эстетического чувствования и

сознания также находит свое выражение в оценках (может поэтому А.В. Луначарский назвал эстетику наукой об эстетических оценках). Оценки не появляются сами по себе: высшими критериальными системами эстетической оценки выступает эстетический вкус и эстетический идеал. Вкусовые эстетические оценки проявляются часто непосредственно, в эмоционально-интуитивной форме (наиболее типичны: «нравится» – «не нравится»). Оценка, основанная на идеале, как правило, более логически мотивирована, аргументирована (прекрасным примером может послужить разбор И.В. Гете античной скульптурной группы «Лаокоон»).

В эстетической оценке в синтезе выражаются как качества эстетического объекта, так и эстетический потенциал (уровень эстетического чувствования и сознания) эстетического субъекта. Особенно сложно выглядит структура и процесс проявления художественных оценок (они закономерно связаны с полифункциональной сущностью искусства и разнообразием художественных потребностей людей).

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КАК МЕТАКАТЕГОРИЯ ЭСТЕТИКИ

Эстетика, как уже отмечалось, в прошедшие века именовалась философией прекрасного и философией искусства. Дихотомичность (двойственность) присуща эстетике с первых моментов существования. Например, пифагорейцы, признавая поэмы Гомера прекрасными, параллельно занимались их числовым измерением с целью установления идеальности.

С XVIII в. главным образом под влиянием эстетической доктрины классицизма интерпретация эстетики как философии искусства становится преобладающей и практически такой оставалась до середины XX в. Впрочем, некоторые эстетики и сегодня предпочитают определять эстетику как метатеорию искусства¹.

В практическом плане это свидетельствует об одном: если мы признаем эстетическое метакатегорией эстетики, то логика взыскует к тому, чтобы выявить и аналогичную метакатегорию, которая смогла бы наиболее обобщенно выразить суть, глубину и особенности искусства. Очевидно, даже метакатегория эстетического не в состоянии выразить специфические особенности художественного и искусства, хотя попытки такого выражения неоднократно принимались, особенно в марксистской эстетике. Что и понятно, поскольку это направление эстетики, следуя гегельянской методологии, стремилось представить всю сферу эстетического в моноцельном виде, что хорошо сочетается с идеологическими постулатами марксистской эстетики. Но, во-первых, эстетика по природе своей не терпит одномерности, однолинейности, во-вторых, при подобном подходе теряется специфическое своеобразие того или иного эстетического феномена. Сегодня ясно: прекрасное в природе и прекрасное в искусстве – это не равнозначные явления хотя бы потому, что последнее создается человеком. И человек этот – художник, его творения подчиняются в определенной мере закономерностям художе-

¹ Кривцул, О.А. Эстетика / О.А. Кривцул. М., 2003.

ственного творчества, родовым и видовым признакам определения искусства, законам художественного восприятия, художественного оценивания и т.д. С начала XX в. художественное все отчетливее заявляет о себе не только в специальной сфере человеческого бытия – духовной жизни общества, но и в реальной, обыденной жизни. Например, на восприятие мира современным человеком воздействует реклама, используя художественные ассоциации (не только в своей содержательной структуре, но и в непосредственных сценах живого актерского исполнительства), художественные элементы спорта, особенно в отдельных его видах, выходят на первый план (синхронное плавание, фигурное катание, художественная гимнастика), а также практическое обустройство человеческого жилья, которое все больше требует активного вмешательства дизайнера – специалиста по художественному конструированию. Продукты труда человека несут на себе печать эстетической, а временами и отчетливо видимой художественной ценности. Однако испокон веков художественное с наибольшей полнотой, с наибольшей силой, наглядностью раскрывается в искусстве, сообщая последнему неповторимое очарование и своеобразие.

Попробуем приблизиться к пониманию, что есть «художественное». Факт, что художественное сотворено человеком, его творческим порывом, не слишком раскрывает его специфику. Человек сделал множество вещей, но не все они могут считаться художественными. (Впрочем, эстетика постмодернизма считает возможным определять тот или иной объект (явление) как художественный не в зависимости от его качеств или свойств, а исходя из отношения к этому объекту людей, которые его «считают» художественным. Так, бормашина, унитаз, чучела птиц, дизайнерские обработки тех или иных реальных вещей с точки зрения эстетики постмодернизма вполне могут выступать в качестве художественных объектов.)

Художественная образность, выступает первичным обоснованием существования художественного начала в обществе, вообще в человеческой жизни. Ведь художественное отношение, т.е. специфическое отношение человека, выделяющее художественную ценность в процессе жизнедеятельности и способствующее ее реализации, строится на исходной основе образности.

Важно изначально отличать художественный образ от образа, связанного с реальностью, и от образа, связанного с мистическим представлением о состоянии мира. В первом случае напрашивается параллель с употребляемым в психологии понятием «образ», который, как правило, фиксирует адекватность человеческого поведения (более подробно см. словарь по психологии), и так или иначе связан с реальностью и исходит из реальности. Во втором случае тоже ясно – религиозные представления хотя и содержат в себе мощный эмоциональный концентрат, не могут считаться художественными образами. Ибо образы Иисуса, Богородицы являются сакрально-хрестоматийными, и искажение их во все времена считалось святотатством.

Художественная образность возникает в результате выражения творческого ощущения художника (просто человека), ощущения, вызванного сопряжением реальных истоков вещей (явлений) с фантазийным, воображаемым началом.

Человек, художественно ориентированный на восприятие мира, видит в самых простых вещах художественно обобщенный образ. Так, облака при взгляде на небо могут интерпретироваться как стайка голубей, разлетающихся в разные стороны при порывах ветра, или караван верблюдов, бредущих по пустыне. Причем это художественно-образное обобщение (стайка птиц, караван верблюдов) возникает, сопровождаясь ассоциацией (эмоционально-абстрактным сопоставлением с другим, похожим состоянием человеческого бытия), сравнением в создании и душе других сходных явлений.

Воздух неба предрассветного прошит
Обрывающейся ниткой журавлей.

(Н. Матвеева)

Привнесение художественного образа начинается в самых простейших ситуациях. Как утверждает один из крупнейших знатоков детского творчества Корней Чуковский, дети с раннего возраста ощущают ритм (одно из могучих средств выявления художественности), и, исходя из движения, игры, которая всегда диктует те или иные ритмические формы, сохраняют ритмиче-

скую основу стихосложения, нередко деформируя структуру и окончания слов:

Джойка, Джойка, ты малыш,
Ты гоняешь кот и мышь...
(К. Чуковский)

Реклама в погоне за выразительностью формы склонна переводить образность в художественный регистр. Отсюда появление арий – песен с использованием известной музыки, что, несомненно, усиливает ее воздействие на потребителя.

Таким образом, мы видим, что художественность выступает прежде всего как определенная мера органичного выражения образности. Образность является как бы предварительным условием, на котором строится грандиозное здание художественной культуры общества. Художественная культура является частью культуры общества, причем своеобразной его частью. Она кое-где пересекается с эстетической культурой общества, а кое-где выходит за ее сферу. Структура художественной культуры достаточно объемна и многоступенчата, если определять ее основные звенья.

Образность – это альфа и омега художественности; уровень художественности зависит (и это особенно наглядно проявляется в отдельно взятых произведениях искусства) от духовной наполненности образа, его духовного и социального содержания, органики существования в данном произведении, а также от качественного совершенства эстетической ценности, которая пронизывает образную структуру произведения и особенно проявляется в выразительности его формы. Основные, магистральные пути понимания художественности связаны с образностью, хотя художественное всегда проявляется панорамно.

Образность, как выясняется, может сопрягаться с ассоциативностью, вырастать из ассоциативности. Болгарский академик М. Арnaudов утверждает: чем больше ассоциаций вызывает художественное выражение, тем более оно художественно. Это положение легко проверить. Скажем, перед нами «Троица» – произведение великого русского художника А. Рублева.

Фигуры на полотне можно принять за изображения наивысших святынь христианства: Бога-отца, Бога-сына, Бога-духа святого, можно в строгом соответствии с Библией рассматривать как трех ангелов, посланных инспектировать небезызвестные города Содом и Гоморру. В светском ключе: перед нами три путника, уставших во время путешествия и решивших остановиться и передохнуть. Один из них, пожилой уже человек, говорит о чем-то важном, двое других – мужчина во цвете лет и совсем еще юноша, наклонив к нему голову, согласно кивают. И общая атмосфера согласия, дружелюбия, любви пронизывает все пространство.

Ассоциативное мышление может привести и к потрясающему художественному результату, даже если опирается на простые, обыденные вещи.

Когда б вы знали,
Из какого сора
Растут стихи,
Не ведая стыда...
(А. Ахматова)

В приобретении художественности определенную роль играет мера художественной условности, которой обладает это произведение. Пути создания произведения искусства (вспомним строки стихотворения А.Ахматовой) могут быть различными. Как уже говорилось, с древнегреческих времен существует философско-эстетическая доктрина мимезиса (подражания). Согласно этой доктрине, художник творит произведение искусства, подражая природе. У древних греков (особенно в пифагорейской школе, требовавшей выражения любой деятельности в числовых измерениях) в разных видах искусства были разработаны возможные модели подражания, которые считались необходимыми при создании произведения искусства и оценке их в дальнейшем.

В эпоху Возрождения, в целом ориентированной на древнегреческую античность, эти идеи были подкорректированы. Недаром великий Леонардо да Винчи определял художественное творчество как «виртуозное

подражание природе». Современная теория эстетики вовсе не утверждает, что доктрина мимезиса (кстати, ее вариацией выступила в XX в. ленинская теория отражения) – единственный способ создания произведений искусства. Искусство слишком разнообразно и многолико как по своему содержанию, так и по способам сотворения.

Вместе с тем доктрина мимезиса ставит перед современной теорией эстетики важный вопрос: насколько подражание (отражение) совмещается с проблемой художественности? Краткий ответ на проблемный вопрос по истечении XX в. звучит так: совмещается, но главным образом в ареале изобразительного искусства. В изобразительности как принципе искусства концентрируется достаточное количество эстетических ценностей. Их появление во многом обусловлено наличием эстетических качеств в аналогах предметов и явлений в действительности, на которые ориентируется художник; эти ценности претворяются в художественные согласно видовым и жанровым закономерностям искусства.

Существуют определенные принципы процесса художественного восприятия произведений изобразительного искусства.

Изобразительность как принцип проявляется в акцентированном внимании к художественной форме произведений искусства. Форма, как правило, в произведениях изобразительного искусства эстетически насыщена, активна. При этом влияние античности и Возрождения до сих пор сказывается на системе построения художественных образов; они относятся по классическим канонам. Оттого и мера художественной условности в типичном произведении изобразительного искусства наглядна, измерима и минимальна. Выдающиеся художники XX в. П. Пикассо и С. Дали стремились увеличить поле художественной условности за счет внесения новых элементов выразительности.

Художественная условность осмысливается современной эстетикой как один из «столпов» художественности. В некоторых видах и жанрах искусства художественная условность изначально выходит на первый план, скажем, в музыкальном театре или в романах, которые у нас по традиции именуются научной

фантастикой (на Западе – «fantasy»). Например, когда мы следим за борьбой добра и зла в образах Одетты и Одиллии в великом балете П.И. Чайковского «Лебединое озеро» или участвуем в приключениях Гарри Поттера и его друзей в популярном цикле романов, а теперь и кинофильмов. Художественная условность в этих произведениях предполагается изначально. Отталкиваясь от нее, строится вся образная система.

Произведение, которое создается на сугубо реалистической основе, тоже имеет меру художественной условности, потому что именно она как бы очерчивает круг действия, в котором происходят все события в данном художественном произведении (события суверенны, имеют свою логику развития, обладают определенным характером развития, как и каждый образ в этом искусственно сформированном художником мире).

В.И. Немирович-Данченко, один из создателей МХАТа, реформатор русского и мирового театра, утверждал, что для создания искусства двум актерам достаточно иметь занавес и коврик, на котором они могут разыгрывать театральное действо. Таким образом, художественная условность выступает как пограничная полоса, отделяющая реальный мир от мира «второй реальности», виртуальной, как сказали бы ныне любители интернета). И ее характер, органика ее строения во многом «задает» всю систему образного взаимодействия в произведении искусства, понижая или повышая степень его художественности.

Степень художественности, в конечном счете, зависит от степени концентрации художественной ценности в том или ином произведении искусства. Художественная ценность как бы аккумулирует в себе все сотворенное художником – органичность и достоверность образов, ассоциативность, метафоричность, духовную и социальную наполненность содержания, уровень эстетического идеала (и эстетического вкуса), эстетико-художественную выразительность формы.

Проблема *выразительности (выражения)* в конце XX в. стала все больше привлекать внимание теоретиков эстетики. Разумеется, выразительное начало в искусстве более всего касается формы. Через форму оно становится объектом художественного восприятия,

именно через форму первоначально проявляется содержательная и структурная сторона художественного произведения. Сложнее понять то, что выразительность как одно из основополагающих качеств, определяющих художественность, коренится не только в формальной структуре произведения, относится не только к форме.

Великий итальянский эстетик *Бенедетто Кроче* осознал этот факт еще в начале XX в. В своей книге «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» философ пытался доказать, что сущностью эстетического является *экспрессия*, которая обязательно выявляется в выражении (по мысли итальянского эстетика, экспрессивное выражение наполняет собой искусство, по-разному проявляясь в конкретных художественных произведениях). Показательно, что понятие «выражение» трактуется Б. Кроче не только в отношении формы. Впоследствии, в зрелый период своего творчества, Б. Кроче вырабатывает понятие «выразительность», которое схватывает и соединяет компоненты, принадлежащие форме художественного произведения, и содержательные компоненты. Данное понятие практически синонимично понятию «эстетическое» (это можно утверждать, поскольку в концепции Б. Кроче «эстетическое», как и в концептуальных построениях И. Канта и Г.В.Ф. Гегеля, рассматривалось только в рамках искусства, соответствовало понятию «художественное»).

Выражение, или выразительность, во многом определяет уровень художественности, особенно если трактовать его не как внешнюю структуру, которая может иметь отношение к форме художественного произведения (к тому, что бросается в глаза), а как внутреннее качество, эстетическое в своей основе.

Древние греки под словом «эйдос» понимали образ, понятие, идею, как бы сливающиеся в одно целое и идущие изнутри, раскрывающие сущность явления.

Возвращаясь к проблеме выражения в ареоле художественного, можно сослаться на мнение известного русского писателя А.И. Куприна, который отмечал, что чем сильнее художественное выражение, тем больше оно забирает в себя человеческого настроения.

Это глубокое и верное положение раскрывает природу искусства, поскольку в его содержании в целостном виде, в синтетическом переплетении рационального и эмоционального проявляются «сверхсмыслы» человеческого бытия и поскольку искусство предполагает адекватную реакцию реципиента (читателя, зрителя, слушателя произведения искусства).

В высказывании Куприна схвачены два полюса художественного, во многом определяющие его качественную наполненность, – *художественное творчество* (производство, сотворение художественных ценностей в конкретном произведении искусства) и *художественное восприятие* (в идеале адекватно соответствующее сотворенному), в процессе которого проявляются (выявляются) ценностные свойства художественного произведения.

Возьмем одно из знаменитых стихотворений Александра Блока, написанного в августе 1905 г.

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.
И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели...

Высокая степень образной символизации, метафоры, художественной условности, внутреннего духовного драматизма, присутствующая в стихотворном шедевре, требует и от читателя аналогичного высокого духовного напряжения, высокого уровня литературно-художественной образованности, тонкого эмоционально-чувственного проникновения в мир человеческих отношений, созданный видением гениального поэта-символиста.

Процесс художественного восприятия лишь с последней четверти XX в. привлекает пристальное внимание эстетической теории. Подкрепленная достижениями психологической науки, эстетика (в том числе неклассическая) к концу XX в. осмысливает исключи-

тельную роль художественного восприятия в общей системе художественной культуры. Если классическая постановка проблемы (начиная с XVIII в.) заключалась в том, что объективные (лучше их именовать объективными) ценностные свойства произведения искусства всегда зависели от эстетико-художественных идеалов художника и сам процесс их освоения как бы направлялся восприятием художника-создателя, то модернистская (а особенно постмодернистская эстетика) отдает предпочтение художественному восприятию реципиента, направляемому его потребностями и интересами. Это возможно потому, что художественные явления обладают субъективными (субъектными) ценностными свойствами и вполне могут быть выявлены в процессе художественного восприятия. Тем более, что в этом процессе, с точки зрения неоаксиологии, добавляются и оценочные свойства. В постмодернистском эстетическом построении именно они преобладают. В силу этого артефактом может объявляться любое художественное, полухудожественное и даже нехудожественное явление.

Трудности практического определения художественности существовали всегда. В классической эстетике всегда присутствовал соблазн найти единственно верный критерий определения художественности. Вероятно, эта тенденция имеет истоки в учении пифагорейцев. В последствии идеи пифагорейцев были подкорректированы Аристотелем в его философской концепции.

Основные критериальные положения древнегреческой доктрины, касающиеся художественности, исходили из общих постулатов античной философии прекрасного:

- мера, пропорциональность;
- символичность;
- гармония.

Аристотелевская доктрина катарсиса, которая включала человеческое отношение в художественную коммуникацию, способствовала совершенствованию человека через воздействие искусства.

Знаменитый древнегреческий канон (норма, правило) строился согласно постулатам его творца – скульптора Поликлета (V в. до н.э.) на основе системы идеальных пропорций человеческого тела (теоретически идеи

Поликлета были выражены в трактате «Канон» и воплощены в статуе «Дорифор»). С тех пор данная система стала нормой для античности и, с некоторыми коррекциями, для художников Возрождения и классицизма.

Свои критерии художественности предлагала эстетика Просвещения, романтизм, сентиментализм, реализм.

Г.В.Ф.Гегелю удалось выразить критериальные основания художественности как соотношение содержания и формы. Причем структуру художественного содержания наполняло духовное (что совершенно безосновательно игнорировалось марксистской эстетикой), а чувственная форма, по Гегелю, не всегда соответствовала содержанию в процессе исторического развития искусства.

Подлинное искусство (такovým Гегель считал классическое искусство) и отличается прежде всего гармоническим единством содержания и формы. Разумеется, «высшим наполнителем» художественного содержания Гегель считал «абсолютный дух»; марксистские философы, а вслед за ними и эстетики, критикуя это положение Гегеля, стремились наполнить художественное содержание «реальным», т.е. материальным субстратом, что в конечном результате приводило к социологизму.

Так, Г.В. Плеханов, один из крупнейших русских марксистов, в центр внимания ставил социологический эквивалент данного художественного явления, а уже потом эстетическую оценку достоинств этого художественного явления. Такой подход закономерно привел к тому, что в идеях отечественных эстетиков и социологов 20–30-х гг. XX в. (В.М. Фриче, Л.Зивельчинская, И. Иоффе) социальная природа искусства целиком и полностью отождествлялась с его классовой природой, а понятие искусства растворялось в понятии идеологии. Поскольку ориентация на базис при этом была самая прямая и однозначная, то и соотношение содержания и формы приобретало однозначный характер: содержание превалирует над формой, поскольку интересы общественной борьбы в наибольшей степени занимают художника и доминируют в его произведении.

Эти положения противостоят природе эстетического (и художественного). Известный филолог А.А. Потебня еще в XIX в. выдвинул в отечественной эстетике

проблему внешней и внутренней формы. Марксистская эстетика только в 70-е г. XX в. (М.С. Каган, В.А. Салеев) приходит к идее нераздельной слитности содержания и формы. Ибо, с одной стороны, в произведении искусства все, что чувственно воспринимается, выступает в качестве формы, с другой – кроме вещественного состава (слов, движений, красок, объемов, звуков) ощущается в ней и особый одухотворенный внутренний ритм. Все это есть содержание произведения, так как в каждом элементе его формы и во всех их сочетаниях присутствует наше переживание и наша мысль обнаруживает некий духовный смысл, некую особую выразительную значимость. Однако соотношение содержания и формы не могло, с точки зрения эстетики того времени, выступать в качестве единственного определителя художественного. Именно с этим были связаны наиболее конструктивные поиски советских эстетиков 60–70-х гг. Некоторые из них (например, Б. Лукьянов) предлагали набор критериев искусства на объективистской основе – правдивости, идейности, психологичности, познавательности, объявляя в то же время, что все эти критерии являются эстетическими.

Более цельной в этом плане является позиция А.В. Луначарского, который еще в 30-е гг. писал, что эстетический критерий, примененный в едином, комплексном виде, – единственный, который может быть истинным критерием произведения искусства.

Аналогичных взглядов придерживаются эстетики, концепции которых построены на моноцельном понимании эстетического, а художественное в лучшем случае предстает как своеобразная модификация эстетического. Таковы доктрины современных отечественных эстетиков, сколь различными бы они ни казались (Ю.Б. Боров, В.В. Бычков, И.В. Малышев и др.).

В 80-е гг. на аксиологической основе в отечественной эстетике предпринимаются усилия по научной дифференциации эстетического и художественного (М.С. Каган, Л.Н. Столович, В.А. Салеев), но цель не достигнута именно в силу того, что не обосновывается категориальный статус основополагающего понятия – «художественное».

Показательно, что даже в одном из новейших учебников по эстетике, принадлежащем перу О. Кривцуна и построенном на принципах рефлексии об искусстве, тоже не находится места для обоснования «художественного» как особой категории эстетики.

Между тем европейская эстетическая мысль к 60–70-м гг. приходит к выводу, что, ориентируясь на систему эстетических отношений, необычайно трудно обнаружить специфику художественного. Известный болгарский эстетик А. *Натев* утверждает, что объективное своеобразие эстетических отношений еще не открывает художественной специфики и даже не ставит вопроса о художественном. Эту позицию разделяет и чешский эстетик М. *Юзл*, который считает, что с помощью эстетической ценности нельзя полностью объяснить искусство, в особенности его целостное социальное воздействие.

В итоговом эстетическом труде М.С. Кагана предлагается дифференциация эстетического и художественного, но строится она на субстрате деятельностного подхода, и отсюда художественное представляет особую область предметного творчества, которая отличается от других его областей специфическими содержательными и формальными качествами и порождает соответствующие качества сознания творцов этой предметности – художников и тех людей, к которым предметность эта обращена.

Однако дифференциация эстетического и художественного производится не только и не столько на предметности (результате деятельного усилия), сколько на максимально широкой основе различия эстетического и художественного отношений.

Эстетическое отношение в структуре аксиологического поля являет собой конструкцию моноцельную, по доминантной своей направленности ориентированную на построение ценностного отношения в чистом виде, где объектом выступает сама ценность (в данном случае эстетическая, взятая в своем моноструктурном виде), а ее оценка, как правило, определяется характером ценности. *Художественное отношение* более вариативно по своей функциональной структуре. Кроме того, ценностные связи художественного отношения

значительно многообразнее, так как охватывают одновременно целый круг различающихся по своей качественной основе явлений (мировоззренческих, социальных, познавательных, нравственных, психологических и, разумеется, эстетических).

Художественное отношение человека в силу этого изначально обладает многосторонностью и высоким уровнем проявления личностного начала.

В неоаксиологическом ключе можно констатировать, что аксиологическое поле художественного выстраивается на доминантной основе преимущественно оценочного отношения.

Художественное отношение в реальности своего существования с наибольшей силой выявляет способность человека к образному мышлению и к образному восприятию мира. Сам мир художественного предстает в сознании и восприятии человека как амбивалентный феномен благодаря художественной условности, которая создает суверенный, особо духовно выстроенный мир, связанный, однако, с миром реального существования человека, переживанием, взаимопереходом духовно-психологических состояний, ассоциативной связью, подменой обычных выражений образными (метафорами). Это и есть сокровенный мир художественного, без которого бытие человека и человечества было бы бесцветным, а само существование культуры и творчества – ненужным.

Образное, целостное восприятие мира, мощно окрашенное ценностно-оценочными связями, – основа художественного. Такое восприятие способно фиксировать всё, начиная от состояния мира:

Запал багровый день. Над тусклою водой
Зарницы синие трепещут беглой дрожью.
Шуршит глухая степь сухим быльем и рожью,
Вся млеет травами, вся дышит душной мглой.

(М. Волошин)

до состояния человека:

Образ твой, мучительный и зыбкий,
Я не мог в тумане осязать.
«Господи!» – сказал я по ошибке,

Сам того не думая сказать.
Божье имя, как большая птица,
Вылетело из моей груди.
Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади.

(О. Мандельштам)

Каждый художник стремится создать подлинно художественные творения. Каждый реципиент (воспринимающий художественное) стремится встретиться с подлинно художественными произведениями, воспринять их ценности, обогатить ими свое сознание и душу.

При первом приближении к произведению можно воспринимать его художественность как меру органичного выражения образности, уровень значимости его духовно-социального содержания, степень совершенства эстетической ценности, наполняющей это произведение.

Художественное выступает как метакатегория эстетики, определяющая закономерности проявления художественного начала в мире и служащая для выражения через образную, ассоциативно-метафорическую форму глобальных ценностей человеческого существования.

ГЛАВА 8

ПРИРОДА ИСКУССТВА

8.1. Эстетические основания искусства

8.2. Полифункциональность искусства

8.1. Эстетические основания искусства

Многообразие мира и общественных потребностей человека вызывает к жизни многообразие форм общественного сознания. Искусство появилось для решения специфических задач по освоению и преобразованию мира. Ключ к пониманию специфики художественного мышления и особенностей искусства нужно искать в структуре общественной практики, в структуре социально-исторического опыта людей. Искусство является неперменным компонентом цивилизации на всем протяжении ее существования и развития. Запечатлев в своей «памяти» историю человечества, его прошлый опыт, искусство являет образ его судьбы, поражающий своей достоверностью. Как феномен культуры искусство подчинено своим специфическим законам развития. Но одновременно оно входит в сферу влияния цивилизации, с которой связано своим происхождением, задачами и способами функционирования. В условиях цивилизации искусство оказывается все более заинтересованным в специфических способах выражения и закрепления общественного интереса и достаточно тонких средствах решения социальных противоречий. Из этой потребности на почве недейственного уже мифологического синкретизма и возникает искусство как высокоспециализированная форма такого воздействия, формируется его образно-поэтический строй, закладываются организационные структуры, определяются функции на уровне тех новых требований и задач, которые предъявляет ему цивилизация.

Существует множество определений искусства. Перечислим основные подходы к пониманию этой дефиниции. В о - п е р в ы х, искусство – это специфический вид духовного отражения и освоения действительности, имеющий целью формирование и развитие способности человека творчески преобразовывать окружающий мир и самого себя по законам красоты. Факт существования цели у искусства является спорным, а понятие красоты относительным, так как эталон красоты может сильно различаться в разных культурных традициях, утверждаться через торжество безобразного и даже совсем отрицаться. В о - в т о р ы х, искусство – это один из элементов культуры, в котором аккумулируются художественно-эстетические ценности. В - т р е т ь и х, это форма чувственного познания мира. Как уже говорилось, можно выделить три способа человеческого познания: рациональный, чувственный и иррациональный. В основных проявлениях духовной культурной деятельности человека в блоке социально значимого знания присутствуют все три, но каждая из сфер имеет свои доминанты: наука – рациональную, искусство – чувственную, религия – иррационально-интуитивную. В - ч е т в е р т ы х, искусство – это сфера проявления творческих способностей человека. В - п я т ы х, искусство – процесс освоения человеком художественных ценностей, доставляющий ему удовольствие, наслаждение.

Если попытаться лаконично определить, что такое *искусство*, то можно сказать, что это *образ – образ мира и человека, переработанный в сознании художника и выраженный им в звуках, красках и формах*.

Существуют различные концепции происхождения искусства:

- игровая;
- имитативная теория;
- реализация инстинкта украшения, средство гендерного привлечения.

Игровая концепция культуры восходит к идеям Ф. Шиллера, И. Канта, Г. Спенсера, И. Хейзинга. Игра, по мнению И. Канта, развивает общительность и непринужденность. Игра содержит в себе противоречие: играющий все время как бы пребывает в двух сферах: условной и действительной. Умение играть заключается

в овладении двуплановостью поведения. В искусстве – та же двуплановость. При самой правдоподобной картине действительности зритель (или читатель) ни на секунду не забывает, что перед ним все же условный мир. Когда человек теряет из виду один из планов искусства, он оказывается вне сферы его действия. Наслаждение искусством – соучастие в игре. Согласно исследованиям Хейзинга, игра является критерием оценки всех культурных явлений, в том числе искусства. Таким образом, *игра* рассматривается как импульс возникновения искусства, а *игровая природа* – как одна из граней его существования.

В основе *имитативной теории* лежит утверждение, что в искусстве проявляется *инстинкт подражания*. Демокрит считал, что искусство возникает из непосредственного подражания животным. Наблюдая за действиями животных, насекомых, птиц, люди научились «от паука – ткачеству и штопке, от ласточки – строить дома, от певчих птиц – пению». Аристотель, рассматривая проблему мимезиса, полагал, что в искусстве не просто создаются образы реально существующих предметов или явлений, но и заложен импульс сравнения с ними.

Родоначальниками концепции искусства как *реализации инстинкта украшения, средства гендерного привлечения* являются Ч. Дарвин, О. Вейнигер и др. По всей вероятности, это один из возможных многочисленных вариантов ответа на вопрос происхождения искусства, ведь нательные украшения и раскраска тела существуют и сегодня в культуре племенных народов и не только их.

Особый взгляд на искусство выдвинул Л.Н. Толстой, сделавший акцент на нравственные идеи, которые передает художник реципиентам, заражая их с помощью чувств.

Согласно марксистской эстетике, искусство есть отражение действительности в художественных образах. В этом определении на первый план выходит понимание искусства как социального явления. Марксистская философия в качестве основополагающего источника человеческого бытия постулировала общественную практику, прежде всего трудовую деятельность людей, вы-

ступающую в качестве главной детерминанты проявления эстетических потребностей и эстетических способностей человека.

В переносе на эстетическую проблематику это означает абсолютизацию социальной природы искусства, трактовку сущности искусства исходя из его общественного предназначения. Такая трактовка значительно сужает понимание сущности искусства, жестко привязывая его к типологии общественно-экономических формаций, идеологических воззрений власть предержащих и отдельных индивидов, разрушая эстетические основания искусства, его целостность и гармонию художественного отношения человека.

Да и с чисто эстетической точки зрения философская концепция «отражения», лежащая в основе такого понимания искусства, достаточно уязвима. Она может «работать» в сфере изобразительного искусства (при условии, что оно создается на строго реалистической основе), но никак не объясняет создание художественного образа в выразительных видах искусства. Ибо в музыке, поэзии и даже архитектуре художник создает образ, отталкиваясь от своего чувства, от своего духовного мира, от уровня своего эстетического идеала, т.е. скорее «выражает» свой эстетический потенциал, но ни в коем случае не копирует действительность.

Переосмысление постулатов советской эстетики заставляет признать присутствие определенного созидательного начала в искусстве, что вовсе не означает принципиального отказа от идеи социальной значимости искусства.

Таким образом, рабочая дефиниция искусства, из которой мы исходим, представляется следующей: *искусство* есть отражательно-созидательная система художественных образов, дающая человеку (человечеству) ряд ценностей, ведущими из которых являются эстетические. Это определение в достаточной степени отражает специфику искусства не только как формы познания, но и как вида специфической (художественной) деятельности.

Специфические черты феномена искусства обусловлены особенностями создания, восприятия и оценки художественного образа, этой первоосновы искусства.

В русле данного определения обосновывается и понятие о функциях искусства. Именно реализация этих функций, за исключением, пожалуй, коммуникативной, рождает ряд ценностей искусства (сливающихся затем в конкретном произведении искусства в единую и цельную художественную ценность).

8.2. Полифункциональность искусства

Искусство *полифункционально*. Число функций искусства, следуя примеру многих эстетиков, можно множить и множить.

К *основным функциям* искусства относятся: коммуникативная, познавательная, социальная, нравственная и эстетическая.

Каждая из функций порождает соответствующие ценности, выраженные в искусстве. Отсюда выстраивается *современное понимание искусства* как отражательно-созидательной системы художественных образов.

Коммуникативная функция (искусство как общение). Искусство – средство художественного общения, и его родство с языком неоднократно подчеркивалось в истории эстетики. На коммуникативности основывается современное семиотическое рассмотрение искусства как знаковой системы. В современном мире искусство прокладывает пути к взаимопониманию народов, оно – инструмент мирного сосуществования и сотрудничества.

Познавательная функция (искусство как знание и просвещение). Искусство – средство просвещения (передача опыта, фактов) и образования (передача навыков мышления и системы взглядов). Оно существенно пополняет наши знания о мире. Искусство – средство познания мира и самопознания личности.

Социальная функция (искусство как отражение социума). Искусство всегда несет в себе социальную информацию, оно – специфический канал связи и служит обобществлению индивидуального опыта отношений и личному присвоению общественного опыта. Кроме того, оно как зеркало отражает социальные связи людей. Отсюда возможность искусства становиться особой «художественной» идеологией.

Воспитательная функция (искусство как нравственная система). Искусство определяет строй чувств и мыслей людей. В искусстве есть нравственная система, именно поэтому искусство воспитывает человека. Искусство формирует целостную личность, и нравственное начало играет в этом определяющую роль.

Эстетическая функция (искусство как формирование творческого духа и ценностных ориентаций). Искусство имеет *специфическое свойство* формировать художественные вкусы, способности и потребности человека; ценностно ориентировать человека в мире (строить ценностное сознание, учить видеть жизнь сквозь призму образности); пробуждать творческий дух личности, желание и умение творить по законам красоты.

Эстетическая функция искусства – первая по значимости среди других сущностных функций, она обеспечивает социализацию личности, стимулирует ее творческую активность, пронизывает все другие функции искусства, наконец, дает эстетическое наслаждение в результате общения с подлинным творением искусства.

МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Людей с древности поражало наличие разнообразных (порой резко отличающихся друг от друга) видов искусства. В самом деле, наука в принципе представляет собой единую структуру и только по предмету изучения и характеру применения разделяется на естественную, гуманитарную и прикладную отрасли.

Искусство же изначально поражает своим разнообразием. Недаром древние греки представляли себе способы человеческого творчества как результат покровительства муз. Музы – богини, дочери верховного бога Зевса и богини памяти Мнемозины; считалось, что каждая из девяти муз покровительствует определенной области творчества. Вместе они выступали под предводительством бога красоты Аполлона. (Одно из имен Аполлона – Мусагет – предводитель муз.)

Обобщенный эстетический взгляд на мир искусств, его строение, разнообразие способов художественного творчества, специфику видов искусства и их взаимодействия, на варианты классификаций видов искусства представляет собой то, что можно назвать морфологией искусства.

Под *морфологией искусства* понимается внутреннее строение (структура) искусства, закономерности создания и осуществления художественных образов в различных видах искусства, принципы классификации видов искусства.

Мыслители по-разному объясняют многообразие видов искусства. Для И. Канта их источник коренится в многообразии способностей субъекта, для Г.В.Ф. Гегеля – в диалектико-историческом развитии форм художественного, по-разному отражающих абсолютную идею; для Д. Дидро – в различных средствах подражания природе, которая соотносится с искусством, как оригинал с копией. Так, по мнению философа, поэзия подражает словами, музыка – звуками, живопись – красками и т.д.

На самом деле источник многообразия искусств коренится в многообразии мира и многообразии духовных потенций человека.

Исторически искусство начиналось от синкретизма. В древности оно существовало, вероятнее всего, именно в синкретичном, в слитном виде, где переплетались в единой содержательно-формальной структуре элементы поэзии, музыки, пения, танца (на этом, соединяя генезис искусства с ритмами коллективного труда, особенно настаивал Г.В. Плеханов).

Магистральной линией развития искусства, вероятно, следует считать процесс дифференциации его видов на основе уже сложившихся искусств, новых форм художественного видения мира и художественно-творческой деятельности.

В этом плане следует еще раз подчеркнуть специфику вида искусства как особой, суверенной данности. Специфика эта состоит в том, что каждый вид искусства имеет особые закономерности при создании и восприятии художественного образа в данном виде искусства, как и в том, что каждый вид искусства обладает своими собственными художественными (на высшем уровне – изобразительно-выразительными) средствами и приемами при материальном воплощении художественных образов.

Так, античный театр практически возник на базе античной литературы. Недаром в знаменитой аристотелевской системе разделения искусств на роды и виды драма изначально занимала несколько отдаленное место в дифференциации литературы. Именно характер действия (действия) отдалял ее от поэзии и эпоса (позднее прозы) и ориентировал на взаимодействие со сценой.

В свою очередь, театр, во всяком случае европейский, как суверенный вид искусства начал свое существование, отталкиваясь от литературы, на основе драмы.

В древнегреческом театре были два главных действующих лица – драматург и актер. Но если индивидуальность первого уже достаточно обозначилась в древнегреческом художественном сознании и имена Эсхила (отца трагедии), других великих трагических писателей – Софокла и Еврипида считались почти сакральными, как и имя Аристофана (отца комедии), то

с актерским насыщением сцены первоначально ясности не было. Одним из центральных компонентов, составляющих сценическое действие, в театре был хор. Его возглавлял предводитель – корифей. Лишь только после чтения корифеем пролога (мифо-эпического сказания) на оркестру (центральную часть театра, имевшую круглую форму) под гимны, распеваемые хором, выходил протагонист (первый из трех участников древнегреческой трагедии). Таким же непростым был путь на сцену и еще одной важнейшей фигуры сценического искусства – режиссера.

Лучшее свидетельство тому – «Гамлет» В.Шекспира. В великой пьесе датский принц Гамлет играет роль режиссера: он указывает бродячим актерам, когда и каким образом воплощать своих персонажей. Следовательно, фигура режиссера появляется в театре в эпоху Возрождения, но можно сказать, что вплоть до начала XX в. она играет скорее вспомогательную, но вовсе не решающую роль (в XX в. положение кардинально меняется).

Из этого краткого экскурса в историю одного из древнейших искусств (сценического), видно, как долго и непросто вырабатывались системы художественных средств, приемов, а также роли и позиции людей, которые реализовывали существующие возможности и непосредственно участвовали в художественно-созидательном процессе. Можно отметить, что практически каждый вид искусства прошел длительную эволюцию развития, оттачивая во времени свои художественные возможности и средства.

Творчество импрессионистов (Франция, 60–70-е гг. XIX в.) стало не только прорывом в живописи, где по-новому высветлялся колорит, а цвет и свет представляли в качестве перманентно изменчивых и преходящих элементов реального мира, в их работах (Ж. Моне, О. Ренуар, К. Писсарро, А. Сислей, Э. Дега) мир живописи наполнился светом и воздухом, а человек стал восприниматься как трепетная часть вечно изменяющейся природы. Изменение техники живописи, акцентирование приемов, связанных с точечными мазками, открытие цветовых «теней» и полутонов не только привело к революции в живописи, но провело водораздел между

живописью и графикой, оформив эти с древности единые формы художественного творчества в два разных вида искусства.

Становление видов искусства представляет собой долговременный, непростой во всех отношениях процесс. Этот процесс, хотя и связан с внешними обстоятельствами, с материальными и социальными факторами, но никак не зависит от них в решающей степени. Пример – кино; его происхождение, с одной стороны, было обусловлено развитием науки и техники (оптики, электро- и фототехники), с другой – связано с физиологией человека, с возможностями глаза сохранять зрительное впечатление доли секунды. Но не эти, безусловно, важные факторы определили возможности возникновения кино как вида искусства. Не камера сама по себе, не ее продукция – движущаяся фотография (так первоначально определяли кино) сделали ее полноправным видом искусства. А только когда с помощью той же камеры выработался образный ряд и эти образы зажили своей суверенной жизнью, стали фактом сознания многих людей, когда в самом искусстве произошли качественные изменения – появились и осмыслились художественно крупные и общие планы, были изучены возможности киномонтажа (строение и композиция кадра), тогда и вышло на общественную сцену искусство, которое мы привыкли называть «десятой музой».

Рассмотрим так называемые переходные, пограничные виды искусства – декоративно-прикладное, фотографию. Согласимся, что такая простая вещь, как чашка, может быть сделана с целью практического потребления (разговоры о художественном в данном случае окажутся излишними), а может быть выполнена в стиле высокой художественной традиции, когда предмет предстает художественно-выразительным, предназначенным для художественного восприятия и является по сути произведением искусства. Или другой предмет – фотография. Одно дело, когда фотоаппарат в ваших руках множит кадры семейной жизни или туристического путешествия, другое – когда оказывается в руках мастера. Здесь на первый план выходит видение художника, которое может создать художественный образ.

На переломе 70-х и 80-х гг. в прессе обсуждался вопрос, является ли телевидение искусством. Ответ был отрицательный, что вполне справедливо, ведь трансляция фильмов и спектаклей того времени почти не отражала специфику TV. Но практика, как всегда, указала путь теории. На телеэкраны вышел телефильм «Семнадцать мгновений весны». В ленте наряду с показом происходящего присутствовал рассказ о событиях (незабываемый комментарий Е. Копеляна). В комментариях, как и в особом монтаже с акцентом на крупные планы, была угадана специфика телевидения, его художественная ценность, и, следовательно, право трактоваться с эстетической точки зрения как вид искусства.

Морфологический подход к искусству предполагает углубленный анализ возникновения художественного образа в различных видах искусства, их сходность и различие, построение и восприятие. Именно этому служат классификации видов искусства. Дифференциация искусств – проблема непростая, требует серьезного методологического обоснования. С философско-эстетической точки зрения очень важно, какие принципы положены в основу классификаций. Примером подлинно философского подхода может служить методология Аристотеля, который, исходя из своей концепции мимезиса (подражания искусству действительности), предложил принципы дифференциации искусств по предмету, способу и материалу подражания.

Мы за основу классификационной системы берем способы и характер создания художественного образа, закономерности его развития и характер в зависимости от его восприятия реципиентом (читателем, зрителем, слушателем).

В современной теории эстетики встречаются, целые вереницы классификаций искусства. Считаем необходимым выделить следующие классификации, которые, с нашей точки зрения, имеют тенденцию возрастания по степени сложности.

Классификация, предполагающая деление искусства в зависимости от *практического употребления художественного образа*, включает искусства функцио-

нальные и нефункциональные. Функциональные виды искусства используют свой художественный образ в утилитарных целях (архитектура, декоративно-прикладное искусство, дизайн). Образы литературы, изобразительных искусств, театра, кино, как правило, не имеют утилитарного применения – это нефункциональные виды искусства.

Классификация *по характеру воздействия того или иного искусства на человека*, вернее на органы человеческих чувств; так выделяют искусства слуховые (музыка) и зрительные (например, скульптура). Даже эта несложная классификация может оказаться весьма показательной в плане постижения природы искусства и закономерностей становления художественного образа. Так, например, кино первоначально называлось «великий немой». Это было, несомненно, зрительное искусство, и таким оно оставалось приблизительно три первых десятилетия XX в. Великие мастера немого кино Макс Линдер и Чарли Чаплин выработали специальную эстетику кинообраза с определенной направленностью движений и выверенным ритмом. Введение звука в середине 30-х гг. сменило принципы создания и восприятия кинообраза. Так, кино стало зрительно-слуховым искусством, максимально синтетичным по своей природе.

Классификация по общему принципу подразделения видов искусств – *характеру создания художественного образа в том или ином виде*, в частности по степени суверенности вида искусства. В этом сложном процессе главное – хватает ли собственных художественных средств данному виду искусства для создания полнокровного художественного образа или он вынужден их заимствовать, опираться на помощь другого вида искусства. Разделение искусств на *первородные* и *синтетические* является примером изложенного подхода. Художественная литература, живопись, музыка являются первородными искусствами в силу того, что они создают художественные образы, пользуясь собственными изобразительно-выразительными средствами. Художник-живописец работает на холсте красками, музыкант связан со звуками, мелодикой, ритмом; в аналогичном положении и писатель (разумеется, замечательно, если «Война и мир»

Л.Н. Толстого иллюстрируется прекрасным художником – это усиливает восприятие читателя, однако отсутствие иллюстраций не меняет образы Андрея Болконского, Наташи Ростовской, Пьера Безухова.

Театр и кино являются примерами иного строения художественного образа. Они пользуются помощью других видов искусства. Спектакль начинается с пьесы, а драматургия представляет собой вид (по Аристотелю – род) литературы. В спектакле задействована музыка, возможно появление хореографии (или других видов пластики). Подчеркнем, что речь идет о драматическом театре (в музыкальном – музыка играет решающую роль, определяя значимость образов). И с помощью всех этих искусств (включим изобразительное искусство, потому что роль сценографа в современном театре достаточно важна) актер и режиссер (наиболее значимые творцы спектакля) создают свое произведение. Поэтому театр и кино – синтетические виды искусства.

Несколько в другом измерении предстает классификация, где искусство делится на исполнительские и неисполнительские виды. *Исполнительское искусство* требует для создания образа вторичного (специального) исполнителя, *неисполнительское* – не требует. Изобразительное искусство по своей природе неисполнительское (речь идет о научно-эстетическом подходе, ибо на уровне обыденного сознания каждый творец – исполнитель). Кисть Рембрандта – уникальна, поэтому вторичный исполнитель не кто иной, как копиист.

Иное положение в музыке. Нотная запись Первого концерта П.И. Чайковского, разумеется, не меняется, но существенно меняются художественные ценности в зависимости от того, кто исполняет это произведение: начинающий музыкант, профессиональный пианист или экстремастер уровня Ван Клиберна.

Кино и театр являются исполнительскими искусствами, поскольку уровень мастерства вторичного творца – исполнителя, например выдающегося актера, зачастую определяет уровень всего произведения.

Классификация очень сложная. Строится она *исходя из характера создания и дальнейшего развития художественного образа*. Выделяют пространственные и временные виды искусства.

Образ пространственного искусства после создания не развивается во времени (живопись, скульптура, архитектура), *образ временного искусства* развивается, движется (музыка). Данная классификация больше соответствует философской точке зрения классификации видов искусства. Театр, например, представляет собой соединение пространственно-временных компонентов. Архитектура – пространственный вид искусства и в этом плане совпадает с изобразительными видами искусства (живописью и скульптурой). Но по своим внутренним потенциям архитектура близка к музыке, недаром ее называют застывшей музыкой. Литература – временное искусство, хотя создает видимость пространственного образа (за счет мышления и воображения читателя).

В основу следующей классификации положен *способ создания образа и способ его восприятия* – это наиболее тонкая, эстетическая классификация. В этом плане искусства подразделяются на изобразительные и выразительные. В *изобразительном искусстве* художник отталкивается от внешнего аналога, отображает его (не путать с зеркальным отражением!). В *выразительном искусстве* он не ищет внешних аналогов, а исходит из внутренних духовных потенций.

Живопись – изобразительное искусство. Когда художник в работе удерживает изобразительное начало («Герника» П. Пикассо), он остается художником, творцом в искусстве, когда сознательно нарушает изобразительное, вводя выразительное начало (некоторые современные постмодернисты) – художественный образ распадается.

То же можно сказать и о выразительном начале в искусстве, куда необдуманно вносится изобразительное начало. Например, один из домов культуры в Ростове-на-Дону в довоенное время был построен в виде трактора. Театр Советской Армии в Москве – в виде пятиконечной звезды (которая видна с вертолета или с Останкинской телебашни). Архитектура – принципиально выразительное искусство, а введение в архитектурный образ изобразительного начала разрушает его (в Театре Советской Армии зрителю функционально некомфортно, эстетическая выразительность здания существенно ослаблена).

Художественная литература в этом плане являет собой сложный вид искусства. Проза по большей части изобразительна, поэзия, безусловно, выразительна, драма как бы стоит между ними, но все же в ней превалирует выразительное начало – за счет действенности.

Существует ли ерархия видов искусств? По Гегелю, существует. Он включает архитектуру в низший вид искусства (символическое искусство – низший, исторический вид его), поскольку в нем превалирует чувственное начало. Литература – высший вид, поскольку далека от материального и с наибольшей силой способна познавательно отразить абсолютную идею.

В раннее советское время В.И. Ленин объявил кино важнейшим из искусств. Вождь пролетариата исходил из несопоставимого с другими видами искусства возможного воздействия данного вида искусства на массы. С точки зрения современной эстетики нет низших и высших видов искусства. А вот в истории эстетики можно вести речь о ведущем виде искусства. Это обусловлено потребностями общества, которые в свою очередь стимулируют развитие вида искусства изнутри. Так, в Средние века в Европе ведущим видом искусства являлась архитектура, в эпоху Возрождения – живопись, в эпоху Просвещения – театр. В XX в., пожалуй, эту ведущую роль играло кино, о чем отчетливо свидетельствуют творения С. Эйзенштейна, А. Довженко, Ч. Чаплина, Ф. Феллини, Б. Антониони, И. Бергмана, А. Курасава, А. Тарковского, С. Спилберга, Р. Фассбиндера и многих других выдающихся мастеров.

Человек нуждается в каждом из видов искусства. Каждый из них дарит эстетическое многообразие мира, возвышает, укрепляет высокое духовное предназначение человека в этом самом многообразном мире.

ГЛАВА 10

ВИДЫ ИСКУССТВА

- 10.1. Художественная литература
 - 10.2. Архитектура как вид искусства
 - 10.3. Дизайн
 - 10.4. Изобразительные искусства
 - 10.5. Синтетические искусства
 - 10.6. Музыка
 - 10.7. Хореография
-

Виды искусства – это исторически сложившиеся, устойчивые формы творческой деятельности, обладающие способностью художественной реализации духовного содержания и различающиеся по способам ее материального воплощения. Виды искусства отличаются друг от друга предметом изображения, выражения и использованием различных изобразительно-выразительных средств и приемов.

10.1. Художественная литература

Художественная литература – вид искусства, который строится на словесном (литературном) образе. Литературный образ опирается на слово, поток речи, строй фраз, на все богатство и практически неизмеримые возможности национального языка. Язык столетиями накапливает разнообразный духовный опыт народа (этноса), выражает его менталитет, вбирает в себя все оттенки его эмоционального мира, сохраняет в себе и опыт социально-исторического развития нации.

«Вначале было слово...»

Эти знаменитые слова открывают Евангелие от Иоанна. Они изначально содержат элементы образности. Благодаря слову народ осмысливал свое существование, учился искусству ассоциативного видения мира, ощущал напряженность и глубину эмоциональных переживаний. Особенно важна роль художественной литературы для восточных славян. Восточнославянская

культурная традиция со времени возникновения письменности безусловно определяет литературу в качестве ведущего вида искусства, играющего зачастую роль локомотива национальной культуры.

С одной стороны, литература в состоянии объемно отразить и состояние мира, и состояние человека, с другой – литературный образ обладает цельностью. Он соединяет в себе полет обобщающей мысли и возможность высокого чувствования; предполагает приобщение читателя к изображаемым событиям через переживание, которое носит эстетический характер.

Разумеется, художественное восприятие творений литературы предполагает знание законов литературного творчества. Еще в античности Аристотель сумел создать качественную классификацию литературы «на роды и виды», которая с известными коррективами работает и в наше время. Он полагал, что литературное творчество реализуется в трех главных областях: эпике, лирике и драме. Сегодня мы разделяем литературу на прозу, поэзию и драму, причем, если в прозе ведущим можно признать изобразительное начало, то в поэзии ведущим является начало выразительное.

Хочу у зеркала, где муть
И сон туманящий,
Я выпытать – куда Вам путь
И где пристанище.
Я вижу: мачта корабля,
И Вы – на палубе...
Вы в дыме поезда... Поля
В вечерней жалобе...
Вечерние поля в росе,
Над ними – вороны...
– Благословляю Вас на все
Четыре стороны!

(М. Цветаева)

Мощная духовная энергия как бы рвется из глубины души поэта. И все, что есть у художника: эстетический идеал и вкус, представления о жизни, искусстве и художественном творчестве, а самое главное – его эмоциональное состояние находит выражение в поэтическом слове.

Именно это эмоциональное состояние передается читателю, по выражению Л.Н. Толстого, «заражает» его, настраивает на переживание поэтических образов, обуславливает характер восприятия и дальнейшей интерпретации этих образов.

В современной поэзии создается определенный духовный и социокультурный тип личности, внутренний мир которой отражает эмоции множества людей, и становится коммуникативным центром общения представителей данного этносоциального объединения. Жанровые разновидности поэзии (разные виды стихотворений, поэма) дают возможность поэту воссоздавать разнообразные человеческие состояния.

Определенной спецификой обладает и один из основных родов художественной литературы (наряду с лирикой и эпосом) – драма. Драма строится на действии, текст драматических произведений состоит из монологов и диалогов действующих лиц; общая панорама драматического действия отображает определенные ситуации (драматические, трагические, комические) и раскрывает характеры персонажей, которые проявляются в их речах и поступках. Драматические произведения обычно предназначены для исполнения на сцене; действие в драме строится, как правило, на внутренних противоречиях, исходящих из характеров действующих лиц или заданных конфликтных ситуаций.

С античных времен драма делилась на трагедию и комедию, впоследствии (на переломе XIX и XX вв.) сюда добавилось понятие драмы в узком смысле (как промежуточный жанр, в котором не преобладают трагические или комические коллизии) – мелодрама, фарс.

Художественная литература – это вид искусства, обладающий исключительными возможностями для воспроизведения состояний человеческого духа во всех его проявлениях, а также для обозначения воспринимаемой читателями достоверности в максимальном временном и пространственном измерении. Образы литературы вызывают в читательском сознании как яркие воспоминания о *воспринимаемой реальности*, так и ощущения по поводу *виртуальной реальности*, основываясь на факторах человеческого воображения, активизированных художественным словом. Оттенки по-

следнего в художественной литературе приобретают огромное значение, поэтому литературные творения с величайшим трудом (особенно поэзия) переводятся на другие языки (главным условием выступает конгениальность переводчика, его внутреннее ощущение литературного материала).

Литература, как уже отмечалось, является ведущим видом искусства и в силу своего влияния на другие виды искусств. Ее сюжеты лежат в основе театральных и кинопроизведений. Она присутствует в оперном и даже в балетном искусстве, в современном музыкальном и видеомире.

Художественная литература ныне использует и символические (постмодернистские) компоненты, увеличивает свои познавательные возможности, обладает глубоким психологическим анализом и способностью бесконечно расширять кругозор читателя и его эстетико-художественный потенциал.

10.2. Архитектура

История развития человеческого общества на всех этапах мировой цивилизации отражалась в памятниках архитектуры. Архитектурные сооружения являются наиболее крупными и доступными для обозрения свидетелями эпохи, и сегодня они определяют облик многих городов.

Архитектура (от греч. architecton – мастер-строитель) – это строительное искусство, вид творчества, который формирует действительность по законам красоты. Древнеримский теоретик архитектуры Витрувий сформулировал главные законы архитектуры: прочность, польза, красота.

Все архитектурные сооружения имеют соответствующие группы качеств:

- функциональные (удобство, польза);
- конструктивные (прочность, экономичность);
- эстетические (красота, художественный образ, выражающий идейное содержание).

От *функционального назначения* зависит тип архитектурного сооружения (жилое, общественное или промышленное), а также количество и состав помещений

в здании, их расположение, группировка и размеры. Типы зданий складывались не сразу. Помимо функционального назначения их внешний облик и внутреннее устройство было обусловлено политическим устройством страны, религиозными и идеологическими требованиями, бытом, народными традициями. Некоторые типы зданий отмирали, появлялись новые строения, другие видоизменялись, например жилые дома. Архитектура создавала искусственный утилитарно-художественный мир, противостоящий стихийной среде, осваивала пространство для удовлетворения материальных и духовных потребностей человека.

Конструктивные качества архитектурных сооружений во многом зависят от технологических особенностей строительных материалов и изменяются с их развитием. В классическом периоде древнегреческой архитектуры несущие конструкции монументальных зданий возводили из мраморных блоков. В императорском периоде древнеримской архитектуры монументальные здания строили из обожженного кирпича в сочетании с бетоном, что расширяло композиционные возможности. В Средние века достигла совершенства техника обработки камня. Эпоха Возрождения снова вернулась к кирпичу, облицованному камнем или штукатуркой. Эта традиционная техника лишь в XX в. сменилась индустриальной техникой монолитных и сборных железобетонных конструкций.

Эстетическая ценность здания определяется выразительным решением его внешнего и внутреннего облика, что достигается путем использования общих композиционно-архитектурных форм (группировка масс, нахождение силуэта, определение пропорций и т.д.) и частных по отношению ко всей композиции здания приемов (наличие и оформление карнизов, балконов, окон и дверей; элементов декора).

Руководствуясь творческим методом, архитектор ведет проектную работу одновременно в трех измерениях, представляя здание в планах, фасадах, разрезах, добиваясь соответствия внешних и внутренних объемов сооружения.

Таким образом, функциональные, конструктивные и эстетические особенности архитектуры менялись в

ходе исторического процесса и воплощались в архитектурных стилях. Весь процесс развития мировой архитектуры не может быть искусственно разделен на замкнутые стилистические отрезки. Понятие «стиль» очень сложно. *Стилем* принято называть совокупность основных черт и признаков архитектуры определенного времени и места, проявляющихся в особенностях ее функциональной, конструктивной и художественной сторон.

История показывает нам постоянно развивающуюся архитектуру в процессе борьбы нового со старым, формирование общего художественного стиля при национальном своеобразии архитектуры каждой страны. Однако в каждом периоде были устойчивые признаки, определяющие стиль. Отражающий определенную эпоху стиль отмирает вместе с эпохой и не может быть полностью восстановлен.

Характерная особенность архитектуры состоит в том, что наряду с искусством она включает в себя технику. Проектирование ведется на основе инженерно-технических знаний и творческого процесса, где архитектор мыслит художественными, эмоциональными образами, облеченными в геометрические формы. Идейное содержание здания и его художественно-пластический образ помогают раскрыть живопись и скульптура, которые в органической связи с архитектурой образуют «синтез искусств».

Ряд архитектурных сооружений, обладающих художественно-планировочным единством и пространственно взаимодействующих, создает архитектурный ансамбль – высшую форму творческого зодчества. Связь архитектуры с природным окружением, синтез с различными видами искусства (монументальной живописью, скульптурой, прикладным и декоративным видами) являются важнейшими чертами архитектурных сооружений.

Архитектура – вид искусства, целью которого является создание зданий и сооружений для жизни и деятельности людей. Архитектура призвана служить удовлетворению как утилитарных, так и духовных человеческих потребностей, поэтому в ней воедино сливаются польза и красота, функциональное и эстетическое начала.

Архитектура как вид искусства статична, пространственна. Художественный образ здесь создается неизобразительным способом. Он отражает определенные идеи, настроения и желания с помощью соотношения масштабов, масс, форм, цвета, связи с окружающим пейзажем, т.е. специфических выразительных средств.

Основа архитектурной композиции – объемно-пространственная структура, органическая взаимосвязь элементов здания или ансамбля зданий. Масштаб сооружения во многом определяет характер художественного образа, его монументальность. Архитектура не воспроизводит действительность, а носит выразительный характер.

К выразительным средствам архитектуры относятся:

□ композиция (от лат. composition – составление, связывание) – определенная объемно-пространственная структура, органическая взаимосвязь отдельных помещений, частей, элементов зданий или нескольких зданий;

□ тектоника (от греч. tekton – плотник, строитель) – отражение конструкции постройки в художественном образе (стенная система, арки и т.д.);

□ масштаб – связь членений архитектурной формы с габаритами человека, с окружающими зданиями и природой;

□ пропорция (от лат. proportion – соотношение, соразмерность) – гармоническое единство отдельных частей в их согласии с задуманным целым;

□ объем – величина здания в длину, высоту, ширину, измеряемая в кубических единицах. Каждый объем возводится соответственно эмоциональной направленности сооружения или архитектурного комплекса. Разные объемы наделяются своими символическим значением:

– куб – воплощение идеи неизменности, равновесия;

– параллелепипед, стоящий вертикально, – образ устремленности к небу;

– цилиндр – символ вечности, Божественности, уподобления человека Богу;

– полусфера – образ неба;

□ фактура и цвет строительных и отделочных материалов – средства выразительности, выбор которых определяется предназначением архитектурных соору-

жений, климатически-природной зоной, а также планируемым эмоциональным воздействием на зрителя. В связи с этим в северных районах чаще используются материалы темных цветов, в теплых – светлые, гармонирующие с красками окружающей природы;

□ объемно-пространственный, или монументальный, характер архитектуры – дополнительное средство художественной выразительности, позволяющее применять синтез искусств, когда архитектурное сооружение служит основой объединения скульптуры, живописи. Вследствие этого архитектуру нередко называют «матерью всех искусств», при этом архитектура организует прежде всего наружное пространство (экстерьеры), а сочетаемые с нею скульптура и зодчество – помогают в формировании внутреннего пространства (интерьеров) и обеспечивают переход от внутреннего пространства к внешней среде.

Синтез разных видов искусства достигается за счет единства стиля и замысла. Архитектура бывает общественной, жилой, садово-парковой, промышленной, реставрационной.

10.3. Дизайн

Дизайн (от англ. design – проект, чертеж) – творческая деятельность, цель которой – определение формальных качеств промышленных изделий. Эти качества включают и внешние черты изделия, но главным образом те структурные и функциональные взаимосвязи, которые превращают изделие в единое целое как с точки зрения потребителя, так и с точки зрения изготовителя. Дизайн стремится охватить все аспекты окружающей человека среды, которая обусловлена промышленным производством.

Человек, занимающийся художественно-технической деятельностью в рамках какой-либо из отраслей дизайна, называется «дизайнером» (в том числе архитектор, проектировщик, иллюстратор, дизайнер плакатной и прочей рекламной графики, веб-дизайнер).

В середине XX в. в профессиональном лексиконе для обозначения формообразования в условиях индустриального производства употреблялось понятие «инду-

стриальный дизайн». Тем самым подчеркивалась его неразрывная связь с промышленным производством и конкретизировалась многозначность термина. В конце XX в. проектно-художественную деятельность в области индустриального формообразования стали называть более кратко – дизайн. Отчасти это связано с тем, что общество вступило в фазу постиндустриального развития, произошли значительные перемены в целеустановках «индустриального дизайна».

Дизайн как вид эстетической деятельности имеет свои предметы. Объектом дизайнерской деятельности является мир вещей, создаваемых человеком средствами индустриальной техники по законам красоты и функционирования.

Цель дизайна – формирование гармонической предметной среды, которая наиболее полно удовлетворяет материальные и духовные потребности человека.

Предметы – результат деятельности дизайнера, должны отвечать следующим требованиям:

- быть функциональными (соответствовать своему назначению);
- удобными и безопасными при эксплуатации (удовлетворять требованиям эргономики);
- эстетически выразительными (иметь информационно-выразительную форму и целостную композицию).

Для достижения композиционной ценности дизайнер использует возможности ритма, цвета, масштаба, соотношения света и тени, пустоты и объема в сочетании с особенностями звукового оформления, освещения. Дизайн связывает воедино материальную и духовную культуру общества, обеспечивая целостность современной цивилизации.

Можно говорить о схожести дизайна с техническим творчеством, с одной стороны, и с художественным творчеством – с другой, при сохранении специфики дизайна. Эстетическая деятельность в совокупности всех ее видов и форм пронизывает все области человеческой деятельности, эстетизирует ее, приближает к осуществлению идеалов красоты и возвышает саму человеческую субъективность.

Дизайн как творческий процесс можно разделить на следующие виды

□ художественный дизайн – создание вещного мира сугубо с точки зрения эстетики восприятия (внешние проявления формы);

□ техническая эстетика – наука о дизайне с учетом всех аспектов конструктивности (ранний этап становления), функциональности (средний этап), комфортности производства, эксплуатации, утилизации технического изделия и т.д. (современное понимание).

Объектом дизайна может стать практически любое новое техническое промышленное изделие (комплект, ансамбль, комплекс, система) в любой сфере жизнедеятельности людей, где социально-культурно обусловлено человеческое общение.

Основные категории объекта дизайна:

□ образ – идеальное представление об объекте, художественно-образная модель, созданная воображением дизайнера;

□ функция – работа, которую должно выполнять изделие, а также смысловая, знаковая и ценностная роли вещи;

□ морфология – строение, структура формы изделия, организованная в соответствии с его функцией, материалом и способом изготовления, воплощающая замысел дизайнера;

□ технологическая форма – морфология, воплощенная в способе промышленного производства вещи-объекта дизайн-проектирования в результате художественного осмысления технологии;

□ эстетическая ценность – особое значение объекта, выявляемое человеком в ситуации эстетического восприятия, эмоционального, чувственного переживания и оценки степени соответствия объекта эстетическому идеалу субъекта.

10.4. Изобразительные искусства

Изобразительные искусства – виды художественного творчества (живопись, графика, скульптура, художественная фотография), воспроизводящие конкрет-

ные явления жизни в их видимом предметном облике. Здесь художественный образ воплощает зрительное восприятие мира в пространстве, но не во времени.

Живопись – это вид изобразительного искусства, воспроизводящий предметы и явления на плоскости с помощью красок и цветных материалов.

К средствам художественной выразительности в живописи относятся:

- цвет в его неразрывной связи с рисунком;
- колорит – выбор доминирующего цвета или определенных цветовых сочетаний;
- композиция – построение художником изображения на плоскости, раскрывающего сюжет, смысл картины;
- ритм – такое чередование силуэтов или объемов, которое подчеркивает динамику движения или статику покоя.

Произведение, создаваемое художником-живописцем, называется картиной. Исторически сложившиеся внутреннее подразделения в большинстве видов изобразительного искусства называются жанрами. Основные жанры определяются по предмету изображения:

- пейзаж – изображение естественной или преобразованной человеком природы;
- натюрморт – изображение окружающих человека вещей (предметов быта, даров природы);
- портрет – изображение человека или группы людей, существующих или существовавших в действительности (видом портрета является автопортрет – изображение художником самого себя);
- бытовой жанр – отражение повседневной жизни людей;
- исторический – изображение исторических событий и деятелей (картины, изображающие военные действия, относят к батальному жанру);

- анималистический – изображение животных.

Выделяют следующие виды живописи:

- фреску (от итал. *fresco* – свежий, сырой) – техника живописи красками по свежей сырой штукатурке; известна в Древней Руси, Византии, Древнем Риме;
- мозаику – картины, составленные из небольших цветных квадратиков (чаще всего материалом служит смальта – вид стекла), используются керамические

плитки, камни разных пород; известна со времен Древнего Египта;

□ иллюстрацию – изображение литературных событий на страницах книги;

□ витраж – картина, составленная из кусочков цветного стекла, скрепленных между собой узкими свинцовыми полосками.

Особое место в живописи занимает *миниатюра* – произведение небольшого формата, выполненное на бумаге, металле, кости, фарфоре, дереве. Миниатюры выполняются гуашью, акварелью, эмалью, маслом, лаком, темперой.

Графика (от греч. grapho – пишу) основана на однотонном рисунке и использует в качестве изобразительных средств контурную линию, точку, штрих, пятно. В зависимости от назначения графика делится на *станковую*, представляющую собой оригинальные произведения, имеющие самостоятельное значение, и на *прикладную печатную* (гравюра, литография, офорт и т.д.).

Графика – самый распространенный вид изобразительного искусства. Виды и формы этого вида искусства очень разнообразны: книжные иллюстрации, этикетки, станковые рисунки, гравюры, литографии; театральные афиши, плакаты; почтовые марки, газетные карикатуры, торговая реклама, шрифты для набора книг и т.д.

Графику сначала рассматривали как линейное изображение в одну краску. Это и отличало ее от живописи. Постепенно понятие «графика» расширялось: в нее включались различные виды гравюры (одноцветной и многоцветной), а также литографии, рисунки черными и цветными карандашами. Изобразительные качества графики совершенствовались. Она стала воспроизводить многое из того, что было свойственно только живописи: свет и тени, цвет, воздушную среду; к графике стали причислять и акварель, в которой цвет играет ведущую роль. Обычно произведения графики создаются на бумаге. Именно это один из наиболее существенных признаков данного вида искусства.

Часто про картину или фреску говорят, что она графична. Обычно это означает, что в картине или фреске отчетливо проступают рисунок, линия, контур, т.е. все элементы изображены четко, отделены друг от друга.

Графика как вид изобразительного искусства охватывает две группы художественных произведений – рисунок и печатную графику.

Рисунок чаще всего художник делает для себя, он может быть задуман как подготовка для будущей работы.

Печатная графика часто выполняется на заказ для размножения, она более всех видов искусств рассчитана на широкие слои общества.

Скульптура (от лат. *sculpere* – высекать) – вид изобразительного пространственного искусства, специфика которого состоит в объемном претворении художественной формы в пространстве. Материал скульптуры – глина, камень, мрамор, дерево, металл (чугун или бронза) и др.

Средства художественной выразительности скульптуры направлены прежде всего на передачу движения в пространстве.

К средствам художественной выразительности относятся:

- ☐ пластика;
- ☐ объем;
- ☐ свет и тень – игра света и теней на плоскостях и поверхностях скульптурного изображения создает пространственную игру форм (бронза передает светотеневые контрасты ярче и глубже, мрамор – мягче и тоньше);
- ☐ фактура материала (гладкость, шершавость); способ его обработки;
- ☐ цвет;
- ☐ масштаб;
- ☐ пропорции;
- ☐ композиция (особая роль в композиции отводится постаменту).

Можно выделить следующие виды скульптуры:

☐ рельеф – размещение объемных изображений на плоскости (подразделяется на углубленный и выпуклый, часто используется как элемент архитектурного декора, располагается на стене, фронтоне, своде, капители);

☐ барельеф – низкий рельеф, совмещающий выступающие на плоскости объемы с выгравированным на ней изображением;

□ горельеф – высокий (выпуклый) рельеф; доступен обозрению с трех сторон, кроме стороны, прижатой к плоскости стены;

□ круглая пластика – пластика, которая разрывает связь с плоскостью; представляет собой трехмерное объемное изображение в пространстве (выделяют статую, бюст, торс, группу), рассчитана на движение глаза вокруг неподвижной фигуры.

Скульптура бывает также *монументальная* (однофигурные, многофигурные композиции, памятники, мемориальные ансамбли в память выдающихся лиц или событий, устанавливаемые в городской или природной среде и рассчитанные на восприятие с больших расстояний) и *станковая* (имеющая самостоятельное значение, не входящая в состав какого-либо ансамбля, свободная от прямых утилитарных функций).

Существуют следующие жанры скульптуры:

□ портрет;

□ сюжетная символическая или аллегорическая композиция;

□ анималистический жанр – скульптурные изображения животного мира;

□ пейзаж (чаще всего в виде рельефа);

□ натюрморт – изображение неживой природы, предметов;

□ абстрактный жанр – скульптура, которая не носит изобразительно-предметного характера (активно разрабатывается в XX в.).

Фотография – один из новых видов искусства, порожденных техническим прогрессом. Современный фотографический снимок – это не просто копия внешнего облика явления на пленке. Художник-фотограф путем выбора объекта, его освещения, специального наклона аппарата, а также использования других приемов может создать подлинно художественный образ.

10.5. Синтетические искусства

Под *синтезом искусств* понимается органический союз равноправных, самостоятельных видов искусства.

Театр. Главным элементом театрального зрелища является сценическое действие, осуществляемое творческим коллективом. Театральный синтез искусства включает авторское содержание, режиссерское прочтение, актерское исполнение с участием музыки, хореографии, художественного оформления. Театр объединяет самые разные жанры: драму и балет, оперу и пантомиму.

Истоки театрального искусства восходят к религиозным образам и карнавальным действиям. Как профессиональное искусство он сложился в эпоху Возрождения, когда театральные постановки и представления стали осуществляться в здании.

Долгое время ведущей фигурой в театре был актер, иногда объединяющим началом мог быть автор пьесы (У. Шекспир, А.Н. Островский).

Зрелый режиссерский театр К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко возник в России в самом конце XIX в. В XX в. театральная практика пополнилась множеством экспериментальных форм: появился театр абсурда, камерный театр, политический театр, театр улицы и т.д.

Кино. Специфика кинематографического синтеза искусств тесно связана с особенностями таких его специфических средств, как киноизображение и монтаж.

Исторически в кинематографе сложились три жанра:

- ☐ игровой (художественный);
- ☐ неигровой (документальный и научно-популярный);
- ☐ мультипликационный.

В *игровом кино* художественный образ создается на основе сценария. С помощью специфических средств жизненный материал воспроизводится, создавая иллюзию безусловной реальности экранного действия. *Неигровое кино* выражает действительность, минуя фабулу и сюжет. Информация здесь обладает наибольшей степенью подобия, реалистичности.

Основой поэтики *мультипликационного кино* являются метафоричность, иносказательность, позволяющие через условности графического или объемного (кукольного) образа создать иллюзию его прямого соотвeтствия действительности.

Все виды и жанры искусства на современном этапе взаимодействуют, что является признаком живого художественного процесса.

10.6. Музыка

Музыка – искусство, закрепляющее и развивающее возможности невербального звукового общения, связанного с человеческой речью. Музыка на основе обобщения и обработки интонаций человеческой речи вырабатывает свой язык.

Основа музыки – интонация. Структура музыки – ритм и гармония (в своем соединении они дают мелодию). Знаковую, смыслообразующую роль в музыке играют также громкость, тембр, темп, ритм и другие элементы. Из этих знаков складывается музыкальная фраза, музыкальный образ, а их система создает музыкальный текст. Язык музыки – иерархия уровней (отдельные звуки, звукосочетания, аккорды). Важнейшие элементы и выразительные средства музыкального языка – мелодико-интонационный строй, композиция, гармония, оркестровка, ритм, тембр, динамика.

Музыкальный образ лишен непосредственной видимости живописи и конкретности слова. Он не передает точных понятий, не создает зрительно ощутимых картины, не пересказывает событий. Музыка близка архитектуре и огромной значимостью в ней ритма, и формой, далекой от форм самой жизни, а также высокой степенью художественного абстрагирования от конкретного жизненного материала, входящего в образ в «снятом» виде, и возможностями отражения не столько отдельных сторон и частных сторон жизни, сколько именно ее сердцевины и духа.

Выделяют следующие виды музыки:

□ по составу исполнителей – инструментальная, вокальная, вокально-инструментальная, камерная (инструментальная или вокально-инструментальная музыка для небольшого состава исполнителей);

□ по содержанию – духовная (наполненная религиозным содержанием и используемая в богослужениях) и светская;

□ по авторству – народная и профессиональная (авторская, результат личного творчества композитора).

Инструментальная музыка подразделяется на жанры:

□ концерт (от итал. *concerto* – состязание) – музыкальное произведение для одного (реже нескольких) солирующего инструмента и оркестра; имеет виртуозную солирующую партию, предполагает состязание солиста с оркестром;

□ соната – музыкальное инструментальное произведение для одного или нескольких инструментов, написанное в циклической форме. Это трехчастная музыкальная форма, в основе которой контрастное сопоставление различных тем (1-я часть, экспозиция), их мотивное и тональное развитие (2-я часть, разработка), приводящее к какому-либо итогу, синтезу тем первого раздела (3-я часть, реприза);

□ симфония (от греч. *symphonia* – созвучие) – музыкальное произведение для симфонического оркестра, написанное в сонатной циклической форме; обычно состоит из четырех частей;

□ сюита (от франц. *suite* – ряд, последовательность) – инструментальное циклическое музыкальное произведение из ряда контрастных частей; от сонаты и симфонии отличается отсутствием строгой регламентации характера и последовательности частей;

□ увертюра (от лат. *aperture* – открытие, начало) – оркестровое вступление к опере, балету, драматическому спектаклю; может иметь характер самостоятельного произведения;

□ симфоническая поэма.

Жанры вокальной музыки (произведения, написанные для одного или нескольких голосов или хора):

□ песня – отличается развитой мелодией, чаще имеет куплетную или строфическую форму; по содержанию различаются лирические, патриотические, сатирические и пр.; по социальной функции – обрядовые, бытовые, крестьянские, городские, военно-строевые; по исполнительскому составу – сольные, хоровые, с инструментальным сопровождением или без него. С конца XIX в. разделилась на песенные жанры – концертная, эстрадная и массовая.

Жанры вокально-инструментальной музыки:

□ оратория (от лат. *oro* – говорю, молю) – музыкальное произведение для певцов-солистов, хора и оркестра, предназначенное для концертного исполнения; обладает эпико-драматическим характером и сюжетностью; сложилась в конце XVI в. как жанр духовной музыки; позже появились оратории светского характера;

□ кантата (от лат. *canto* – пою) – крупное вокально-инструментальное произведение для солистов, хора и оркестра; обычно состоит из оркестрового вступления, арий, речитативов и хоров; близка оратории, отличается меньшим масштабом и отсутствием драматической разработки сюжета;

□ месса – жанр духовной музыки, главное богослужение католической службы; первоначально состояла из одноголосных песнопений, позднее появилось и многоголосие (мессы И.С. Баха и Л. ван Бетховена исполняются как концертные произведения);

□ реквием – заупокойная месса; отдельные произведения в этом жанре имеют светское содержание (Д. Кабалевский);

□ романс – музыкально-поэтическое произведение, написанное для голоса и инструментального (чаще фортепианного) сопровождения.

10.7. Хореография

Хореография (от греч. *choreia* – пляска + *grapho* – пишу) искусство танца; в первоначальном значении – запись танца, способ его фиксации. С конца XIX в. это слово означает танцевальное искусство в целом, включая его сценические, бытовые, фольклорные темы. Хореография – это искусство пространственное, временное, зрительное и слуховое.

Танец – мелодичный и ритмичный звук, ставший мелодичным и ритмичным движением человеческого тела, раскрывающим характеры людей, их чувства и мысли о мире.

Эмоциональное состояние человека выражается не только голосом, но и жестикуляцией, характером движений. Даже походка человека может быть стреми-

тельна, радостна, печальна. Движения человека в повседневной жизни всегда эмоционально интонированы, выразительны и подчинены ритму. Танец веками шлифовал и обобщал движения тела, в результате возникла целая система собственно хореографических движений, свой художественно выразительный язык. Танец национален, он в обобщенной форме выражает характер народа.

Хореографический образ возникает из музыкально-ритмичных выразительных движений, дополняемых порой пантомимой, иногда специальным костюмом и вещами из бытового, трудового или военного обихода (оружие, платки, посуда и т.п.).

Хореография соединяет в себе музыку и танец и тем самым плавно переходит от музыки к искусствам действия.

Первые танцы возникли в древности, в условиях первобытнообщинного строя. Они включали разнообразные движения и жесты, которыми человек передавал свои впечатления от окружающего мира, свои настроения и состояния. Танцующие, стремились к тому, чтобы каждый жест передавал какую-нибудь мысль, действие. Описание танцев древних греков можно встретить у Гомера, Аристотеля, в трагедиях Эсхила, Софокла, Еврипида. Танцы греков делились на обрядовые, ритуальные, военные, сценические, бытовые. У римлян танцы сопровождали сельские календарные праздники, сбор урожая, среди высшего сословия были распространены развлекательные (в частности, эротические) танцы.

В период Средневековья искусство хореографии подвергалось гонениям официальных властей, но народное искусство продолжало развиваться. Накануне Рождества народ пел и танцевал в священных мистериях. Пляски исполнялись на пирах, рыцарских праздниках, при дворах королей.

Интерес к танцу возрос в эпоху Возрождения. Стали появляться танцевальные представления. Например, на пирах разыгрывали определенные сценки, когда каждое блюдо обыгрывалось сценически (рыбные блюда подавались в сопровождении танцующего Нептуна

и т.п.). При царствующих дворах появились профессионалы-хореографы.

Балетный спектакль барокко – это пышные представления, включавшие в себя танцы, пение, диалоги, разнообразные сценические эффекты (полеты, фейерверки, фонтаны и т.п.).

Решающее влияние на становление профессионального балета оказал период классицизма. Сформировались следующие жанры балета:

□ высший (трагический) – сюжеты для которого брались из античной мифологии;

□ пасторальный и комический – с сюжетами преимущественно, из жизни крестьян.

В 1661г. во Франции была создана Королевская академия танца. Возглавивший ее балетмейстер П. Бошан разработал пять позиций ног, составивших основу школы классического танца. При дворах уже ставились первые балеты, складывалась система классической хореографии.

Французское Просвещение (Вольтер, Ж.Ж. Руссо, Д. Дидро), подвергло критике придворный балет за украшательство, культ бездумного развлечения, рутину. Дальнейшее развитие танцевального искусства требовало реформирования. Реформатором и теоретиком профессионального балета стал французский балетмейстер Ж.Ж. Новер (1727–1810). Благодаря его деятельности балет превратился в самостоятельный вид сценического искусства. Ж.Ж. Новер начал ставить балеты-«пьесы», открыв доступ на балетную сцену серьезному драматическому содержанию. Благодаря ему техника танца стала поистине виртуозной, были созданы новые костюмы.

В период романтизма балет расширил свое содержание. В дополнение к античной мифологии пришла мистическая атмосфера романтизма, средневековой легенды и фольклорные мотивы.

Высшие достижения мирового балета конца XIX в. связаны с русским хореографическим искусством – деятельностью *М. Петипа* и *Л. Иванова* и балетной музыкой крупнейших композиторов-симфонистов П. Чайковского и А. Глазунова.

В начале XX в. в европейском балете происходили важные изменения. Возник ряд новых направлений, которым историки дали общее название – *танец модерн*. Их объединяли отказ от академических традиций, усложненной техники, стремление к свободному, не скованному условными правилами выражению чувств. Выдающейся представительницей «свободного танца» была А. Дункан.

В дальнейшем произошел определенный синтез классического балета и различных направлений танца модерн, обогащенный освоением хореографического фольклора и ритуальных танцев народов мира.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

- 11.1. Сущность и природа художественного творчества
 - 11.2. Художественное произведение
 - 11.3. Категории, анализирующие степень ценности художественного произведения
-

11.1. Сущность и природа художественного творчества

Творчество является одной из разнообразных форм человеческой деятельности, направленной на создание чего-то нового, ранее не существовавшего.

Еще философы античности пытались разгадать загадки творчества. Так, Платон говорил, что работой художника руководит Божественная сила, называемая эросом. Аристотель считал, что в основе художественного творчества лежит мимезис как процесс подражания природе в своей деятельности. Теофраст (372–287 до н.э.) оказался одним из тех, кто первым заметил психологические основания творчества.

В Средние века этот процесс рассматривался как проявление божественности и стремление к материальному воплощению через человека.

Особым интересом художественное творчество пользовалось у деятелей Возрождения, рассматривающих его как особый врожденный дар, возложенный на определенного человека Богом.

Просвещение принесло понимание социальной значимости художественной деятельности и возможность рассмотрения ее как средства воздействия и эстетического воспитания человека.

Немецкая классическая философия исследовала проблемы художественного творчества в контексте общих проблем бытия и законов мирообразования.

XIX век принес идею патологичности творчества. Итальянский психиатр *Ч. Ломброзо* высказал мысль о родственности гениальности и помешательства. Эту

идею развивает в XIX в. австрийский врач-психиатр и психолог *З. Фрейд*, который рассматривал творчество как болезненные проявления ущемленного бессознательного. *К.Г. Юнг* ввел два типа личности, связав их с разными способностями к творчеству: невротический и шизофренический.

В России существовало две концепции понимания природы творчества: связь творчества с фольклором в контексте социально-воспитательных функций искусства и религиозно-мистическая концепция ориентации художественного творчества (В. Соловьев).

В современной науке вопросами художественного творчества занимается психология искусства, искусствоведение, эстетика. Приход в гуманитарные науки синергетических подходов выдвинул новое понимание творчества.

Синергетика (от греч. *synergetikos* – совместное действие) рассматривает творчество с позиции самоорганизации и открытости, т.е. как процесс. Условием и возможностью любого новообразования является его сложность. Синергетическое понимание сложности позволяет связать сложность системы с ее активностью. Такая система способна воспринимать внешние или внутренние вариации, на которые не реагирует простая система.

Художественное творчество можно рассматривать как процесс самоорганизации, в котором произведение искусства становится не просто результатом, а признаком установления уравновешенности. Большое значение в саморазвивающейся системе имеет явление синхронизации. Примерами этого могут служить хлопанье в ладоши, притопы в танцах, движение в ногу. Синхронизация в искусстве проявляется и как сопереживание зрителя, автора и исполнителя.

Искусство не может развиваться без новаций. Как результат творчества новация накапливается в форме проявления принципа опережающего отражения. Когда говорят, что искусство выполняет в обществе функцию предвосхищения событий, имеется в виду именно принцип предвосхищения. Часто художник создает такое произведение, которое шокирует, а потом удивляет видением будущего события.

Творчество связано с такими понятиями, как «способность», «талант» и «гениальность».

Эстетическая способность – это совокупность индивидуально-психологических особенностей человека, благодаря которым открывается возможность осуществлять эстетическую деятельность, т.е. эстетически воспринимать и переживать явления действительности и искусства, оценивать их и, соотнося с идеалом, создавать новые различные эстетические ценности (в труде, поведении, в науке и технике).

Своеобразным проявлением эстетической способности является *художественная способность* – способность не только эстетического восприятия, переживания и оценки произведения искусства, но и создания художественных ценностей.

В отличие от эстетической художественная способность – это особая одаренность, выражающаяся в склонности к художественному творчеству, потребности и возможности ее выполнения, а также в легкости освоения навыков творческой деятельности в определенном виде искусства (литературе, музыке, скульптуре и т.д.).

Художественная способность, как и эстетическая, может быть развита в разной степени, и это зависит от многих причин общественного (социального) и личного (индивидуального) характера.

Талант – творческая одаренность в искусстве. Она предполагает наличие определенных духовных способностей: восприимчивого музыкального слуха для пианиста, острого чувства цвета для живописца и т.д. *Художественный талант* выражается в эстетической интуиции, силе художественного мышления, активности воображения, наблюдательности, богатстве эмоций.

Талант нуждается в постоянном совершенствовании.

Гений – высшая степень творческой одаренности (таланта) в искусстве. Назначение гения состоит в том, что он создает новый мир мысли и формы. Гений, как правило, обгоняет свою эпоху, но вместе с тем его произведения понятны и близки миллионам людей в разное историческое время.

Гению свойственны природные способности к художественному творчеству, необычайно развитая интуиция и фантазия. Это, как правило, и огромный труд, и полная самоотдача.

Вдохновение – это выражение высшего, максимально интенсивного и продуктивного состояния всех духовных и физических сил человека. В такие мгновения художник отключается от внешнего мира, целиком сосредоточивается на своей работе.

Переживший вдохновение человек нередко испытывает чувство сильной усталости, даже опустошенности, но одновременно и чувство глубокого удовлетворения, духовной радости.

В момент вдохновения художник находится во власти интуиции. Он творит, не контролируя себя, неправляя, не анализируя создаваемое им стихотворение или картину. Процесс созидания сопровождается иногда странными видениями и ощущениями. Такого рода явления были описаны в 20-е гг. XX в. в книге С.О. Грузенберга «Психология творчества». Так, Микеланджело увидел однажды таинственный треугольный знак с тремя лучами, который он тут же принялся рисовать; когда он закончил, знак исчез. Перед глазами И. Крамского во время работы над картиной «Христос в пустыне» неожиданно появилось фигура, сидящая в глубоком раздумье, – так «ожил» образ, волновавший его воображение. Видения посещали: А. Данте, Э. Гофмана, Р. Шумана, Г. де Мопассана, Ф. Достоевского, Р. Вагнера.

Творческая (художественная) фантазия (от греч. *phantasia* – плод воображения) – важнейший элемент художественного творчества, выражающийся в некотором отрыве от реальности. Формой фантазии является мечта. Полет фантазии может быть эстетически продуктивен, когда служит не только самовыражению художника, но и созданию художественно выразительного образа.

Художественное воображение – способность сознания синтезировать (обобщать) и творчески преобразовывать восприятие и представления.

11.2. Художественное произведение

Любое художественное творчество представляет собой некоторое откровение. Художник в произведении искусства высказывает свое отношение к тому, что со-

ставляет содержательное ядро его творения. Это отношение имеет личностный характер и предполагает участие зрителя. Любое произведение искусства, даже если оно рассчитано на массовость восприятия (театральный спектакль или художественный фильм), всегда «ждет» индивидуального отклика в душе каждого отдельного зрителя. Все это доказывает, что художественное творчество является формой откровения и индивидуального общения людей.

Как мы уже говорили, автор является субъектом художественного творчества. Именно он создает художественный образ и воплощает его в конкретном произведении. Отличительной чертой истинного художника является его способность целостно и глубоко воспринимать и отражать в художественных формах мир и процессы, происходящие в обществе. С одной стороны, автор – это индивидуальность, яркая личность, отличающаяся особыми способностями, с другой – это представитель конкретной культурной среды, отражающий в своем творчестве черты всеобщего.

«Художественное произведение», «классика», «массовая культура» и «элитарное искусство», «художественный стиль» – это категории онтологии искусства.

Художественное произведение – результат художественного творчества, в котором в чувственно-материальной форме воплощен замысел его создателя художника, отвечающий определенным критериям эстетической ценности; основной хранитель и источник в сфере художественной культуры.

Художественное произведение может быть единственным или ансамблевым, развернутым в пространстве или развивающимся во времени, самодостаточным или требующим исполнительского искусства.

В нашей жизни художественное произведение обладает вещно-предметной характеристикой (типографский текст книги, живописное полотно, кинематографическая лента), а если это исполнительные искусства – оркестр, актер и т.п.

Влияние художественного произведения на человека неоднозначно: одни критики смотрят на эту категорию с точки зрения практической полезности, другие – духовной, душевной, третьи – только с позиций получения наслаждения.

Лев Николаевич Толстой делил художественные произведения на три рода (имея в виду произведения выдающиеся):

- по значительности своего содержания;
- по красоте формы;
- по своей задушевности и правдивости.

Соответствие произведения данным условиям, по мнению Л.Н. Толстого, свидетельствует о том, что данное произведение – шедевр.

Художественные достоинства произведения искусства определяются одаренностью их создателя, оригинальностью и искренностью замысла (в искусстве постоянно обновляющихся культур), наиболее полным воплощением возможностей канона (в искусстве традиционных культур), высокой степенью мастерства. Художественность произведения искусства проявляется в полноте реализации замысла, в целостности, которая выражается в соразмерности, отвечающей принципу единства в многообразии.

Художественная целостность произведения искусства, его завершенность не всегда адекватны технической, количественно исчисляемой стороне составных частей, его внешней законченности. Бывает, что набросок в содержательно-художественном отношении превосходит по своей значимости и выразительной силе детализированные и внешне масштабные художественные произведения (например, у художников А. Матисса, П. Пикассо, композитора А. Скрябина).

Однако во всех случаях подлинное художественное произведение есть определенная организованность, упорядоченность, сопряжение в целое эстетических идей. В процессе развития вида искусства художественную функцию могут приобретать и технические средства, с помощью которых художественное произведение передается публике (например, монтаж в киноискусстве). Также данная категория несет в себе закодированную информацию разного характера (например, идеологического, воспитательного, этического, психологического и т.п.).

Содержание художественного произведения (при всей своей стабильности) постоянно изменяется в зависимости от исторического развития, изменения вкусов, интересов, направлений и стилей.

Произведение искусства допускает различные интерпретации, так как они расширяют возможности данной категории. На этом основано и созидание в процессе культурного наследования новой художественной целостности путем творческого заимствования из эстетических открытий прошлых эпох. Результат таких заимствований важно отличать от подделок, где чаще всего воспроизводятся лишь внешние черты той или иной манеры, запечатленной в художественном произведении другого мастера, но утрачивается эмоционально-образная наполненность оригинала.

Таким образом, художественное произведение – это материальное воплощение искусства, прежде всего искусства творческой мысли.

Каждое художественное произведение раскрывает личность человека, его внутренний мир, отражает окружение.

Произведение как материальное воплощение искусства не меняется веками, зато меняется исторически, получая новые оттенки, приобретая отличные от прежних смысловые и ценностные ориентиры. Настоящее произведение искусства всегда современно.

Художественное произведение как категория – сложное и противоречивое явление, потому что оно относится к материальной и духовной сторонам нашей жизни, воспринимается душой, чувствами и разумом. Глубоко личностное (даже интимное) и в то же время социальное, оно является результатом как реального, так и ирреального мира художника.

Иными словами, мы характеризуем художественное произведение с позиций индивидуального и общего, рационального и эмоционального, сознательного и подсознательного, объективного и субъективного.

Художественное произведение имеет индивидуальный характер благодаря следующим компонентам:

- различию и разносторонности художественной концепции автора, его мировоззрению;

- творческой фантазии, таланту;

- четкому следованию традициям и элементами новаторства;

- пересечению идейно-эмоциональных и конкретно-чувственных начал.

Наличие всех составных придает художественному произведению характер непосредственности, непохожести, уникальности, но они всегда являются результатом колоссальной работы души, разума и рук человеческих.

Автор, искусство в целом испытывают влияние политики, философии, морали, права и т.д. Тем не менее интересы искусства намного шире — это отношение личности к себе, к окружающим, к человечеству и его истории, к природе, к материальной и духовной культуре. Эти отношения оказываются сложнее и богаче системы самых глубоких идей.

Диалогичность художественного произведения, открытость для принятия различных идей отличает его от всех других явлений культуры.

Все типы человеческой деятельности, отношений личности к миру берутся и моделируются искусством в их эстетическом значении, в соотношении с человечеством. Именно это обуславливает гуманистический характер искусства, его эстетическую природу.

Данная категория — многослойна, и один из ее слоев — сопричастность идеям, интересам эпохи (например, «Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Медный всадник» А.С. Пушкина). Именно этот слой определяет актуальность произведения. Она возрастает, слабеет или исчезает с изменением политических обстоятельств. В новой исторической ситуации произведения могут жить новой жизнью, потерять свою актуальность, быть непонятыми.

Характеризуя многослойность категории, необходимо выделить важность эстетического вкуса, тонкость понимания и умение отличить художественное произведение от произведения, написанного на злобу дня, конъюнктурного.

Актуальность произведения заключается не только в выражении политических, исторических моментов сегодняшнего дня; это могут быть вечные сюжеты о нравственных ценностях, жизненных исканиях, становлении человека.

Внутренний эстетический слой художественного произведения направлен на любой (прошлый, настоящий, будущий) период жизни человека, человечества в целом.

Вечную жизнь художественному произведению обеспечивают постоянные этические ориентиры (добро, зло) и общественные ценности (прекрасное, безобразное).

Значение художественного произведения может меняться в зависимости от исторической обстановки, нестабильности его функций, но его эстетическая идея, человеческая определенность остаются неизменными.

11.3. Категории, анализирующие степень ценности художественного произведения

Эстетическая ценность, художественность, шедевр – это категории эстетики, с помощью которых анализируют степень ценности произведения искусства.

Эстетическая ценность – особый класс ценностей, существующий наряду с ценностями этическими, материальными и т.д. Связь эстетических ценностей с другими классами ценностей обусловлена их общими целями (добро, польза, справедливость, красота и т.д.), которые характеризуют значимость объекта для человека.

Особенности эстетических ценностей определяются специфическим характером эстетического отношения человека к действительности – чувственно-духовным, бескорыстным восприятием, ориентированным на познание реальных объектов. Отсюда следует, что эстетической ценностью могут обладать предметы, явления, сам человек (его облик, поведение); вещи, создаваемые людьми; продукты духовной деятельности.

Разнообразны не только носители эстетической ценности, но и ее виды.

К видам эстетической ценности относятся:

- 1) прекрасное; его разновидности – изящное, великолепное, миловидное, грациозное и т.д.;
- 2) возвышенное; его разновидности – величественное, величавое и т.д.;
- 3) безобразное;
- 4) низменное;
- 5) трагическое;
- 6) комическое.

Данные виды ценностей знакомы нам как категории эстетических отношений, это объясняется тем, что категории эстетических отношений характеризуют *цен-*

ностные свойства различных ситуаций в жизни человека и общества, выражаемых в искусстве, т.е. оба понятия взаимосвязаны.

Художественность – кроме органичной образности это мера эстетической ценности произведения искусства, наполненность его прекрасным. Источником художественности является действительность в ее эстетическом своеобразии, правдиво отраженная в произведении, а также эстетический идеал художника.

Художественность может присутствовать как в искусствах, отражающих действительность, так и в искусствах, не воспроизводящих ее явлений (музыка, архитектура, декоративно-прикладное искусство).

Художественность предполагает органическое соответствие содержания произведения его форме. Такое соответствие достигается талантом и мастерством художника.

Соответствие художественной формы содержанию возможно в случае, если само содержание художественно, т.е. правдиво выражает идейно-эмоциональное отношение художника к действительности в ее эстетическом значении.

Таким образом, критерии художественности предполагают меру органичного выражения образности и степень совершенства эстетической ценности.

Шедевр – совершенство произведения искусства, достигаемое в том случае, когда содержание – художественно, а форма – содержательна. Для шедевра характерны завершенность замысла, внутренняя гармония.

Шедевр – проявление индивидуальной неповторимости прекрасного в искусстве, он характеризуется уникальностью, возвышением над многими другими (даже талантливыми) произведениями искусства.

Некоторые художники создали много шедевров (В. Шекспир, В.А. Моцарт, А.С. Пушкин, К. Росси), иные прославились единичным шедевром (Сервантес. «Дон Кихот»), третьи стали творцами шедевров на последнем отрезке жизненного пути (Рембрандт, Рубенс).

Совершенные произведения искусства доставляют художественное наслаждение не только современникам, но и последующим поколениям, они являются мерилем художественной оценки, своеобразной точкой отсчета для представления о ценностях искусства.

ЭСТЕТИКА XX ВЕКА

12.1. Основные тенденции развития эстетики в XX в.

12.2. Модернизм

12.3. Постмодернизм

12.1. Основные тенденции развития эстетики в XX в.

В эстетике XX в. можно выделить условно две глобальные художественные системы: авангардизм и реализм. Своеобразие этих систем состоит в том, что они развиваются исторически параллельно.

К *авангардистской* группе относятся предмодернизм, модернизм, неомодернизм, постмодернизм, к *реалистической* – критический реализм XIX в., социалистический реализм, деревенская проза, неореализм, волшебный, психологический, интеллектуальный реализм. В этом параллельном развитии художественных систем проявляется общее ускорение движения истории.

Основой художественной концепции авангардистских направлений является положение, что хаос, беспорядок – закон современной жизни человеческого общества. Искусство становится хаосологией, изучающей законы мирового беспорядка.

Все авангардистские направления свертывают сознательное и увеличивают бессознательное начало и в творческом, и в рецептивном процессе. Эти направления большое внимание уделяют массовому искусству и проблемам формирования сознания личности.

К особенностям, объединяющим авангардистские художественные направления, относятся: новый взгляд на положение и предназначение человека во Вселенной; отказ от установленных правил и норм, традиций и условностей; эксперименты в области формы и стиля, поиски новых художественных средств и приемов.

Предмодернизм – первый (начальный) период художественного развития эпохи авангардизма; группа

художественных направлений в культуре второй половины XIX в., открывающая целую стадию (стадию утраченных иллюзий) новейшего художественного развития.

Натурализм – художественное направление в литературе и искусстве на основе художественной концепции, утверждающей человека плоти в вещно-материальном мире (человек, даже взятый как высокоорганизованная биологическая особь, заслуживает внимания в каждом своем проявлении; при всем своем несовершенстве мир устойчив, и все подробности о нем общеинтересны). В художественной концепции натурализма уравновешены желания и возможности, идеалы и реальность, ощущается известное самодовольство общества, его удовлетворенность своим положением и нежелание что-либо менять в мире.

Натурализм утверждает, что весь видимый мир – часть природы и может быть объяснен ее законами, а не сверхъестественными или паранормальными причинами. Натурализм родился из абсолютизации реализма и под влиянием дарвиновских биологических теорий, научных методов изучения общества и детерминистских идей французского философа И. Тэна (1828–1893) и других позитивистов.

Импрессионизм – художественное направление (вторая половина XIX – начало XX в.) на основе художественной концепции утонченной, лирически отзывчивой, впечатлительной личности, восторгающейся красотой мира. Импрессионизм открыл новый тип восприятия реальности. В отличие от реализма, сосредоточенного на передаче типического, импрессионизм сосредоточен на особенном, единичном и их субъективном видении художником.

Импрессионизм – мастерское владение цветом, светотенью, умение передать пестроту, многокрасочность жизни, радость бытия, зафиксировать мимолетные моменты освещенности и общего состояния окружающего изменчивого мира, передать пленэр – игру света и тени вокруг человека и вещей, воздушную среду, естественное освещение, придающее эстетический вид изображаемому предмету.

Импрессионизм проявил себя в живописи (Ж. Моне, О. Ренуар, Э. Дега, А. Сислей, В. ван Гог, П. Гоген, А. Матисс, М. Утрилло, К. Коровин), в музыке (К. Де-

бюсси и М. Равель, А. Скрябин) и в литературе (отчасти Г. де Мопассан, К. Гамсун, Г. Келлерман, Г. фон. Гофмансталь, А. Шницлер, О. Уайльд, А. Саймоне).

Эклектизм – художественное направление (проявившее себя главным образом в архитектуре), предполагающее при создании произведений любые сочетания любых форм прошлого, любых национальных традиций, откровенный декоративизм, взаимозаменяемость и равнозначность элементов в произведении, нарушение иерархии в художественной системе и ослабление системности и целостности.

Эклектизму свойственны: переизбыток украшений; равная значимость различных элементов, а также всех стилевых форм; утрата различий между массовыми и уникальными сооружениями в городском ансамбле или между литературой и другими произведениями литературного процесса; отсутствие единства стиля фасада и интерьера, различных пространств интерьера и т.д.; необязательность симметрично-осевой композиции (отход от правила нечетного числа окон на фасаде), однородность фасада; принцип «non-finito» (незавершенность произведения, открытость композиции); усиление ассоциативности мышления автора (художника, писателя, архитектора) и зрителя; освобождение от античной традиции и опора на культуры разных эпох и разных народов; тяга к экзотике; многостилье; нерегламентированность личности (в отличие от классицизма), субъективизм, свободное проявление личностной стихии; демократизм (тенденция к созданию универсального, внесловного типа городского жилья).

Функционально эклектизм в литературе, архитектуре и других искусствах направлен на обслуживание третьего сословия. Ключевое строение барокко – церковь или дворец, классицизма – государственное здание, эклектизма – доходный дом («для всех»). Декоративизм эклектики – рыночный фактор, возникший ради привлечения широкой клиентуры в доходный дом, где квартиры сдаются внаем. Доходный дом – массовый тип жилья.

12.2. Модернизм

Модернизм – художественная эпоха, объединяющая художественные направления, художественная концепция которых отражает ускорение истории и усиление ее давления на человека (символизм, футуризм, кубизм, абстракционизм, сюрреализм, экспрессионизм, конструктивизм и др.); время наиболее полного воплощения авангардизма. В период модернизма развитие и смена художественных направлений происходили стремительно.

Модернистские художественные направления строятся путем деконструкции типологической структуры классического произведения: те или иные его элементы становятся объектами художественных экспериментов. В классическом искусстве эти элементы сбалансированы. Модернизм нарушил это равновесие, усилив одни элементы и ослабив другие.

Символизм – художественное направление эпохи модернизма, утверждающее художественную концепцию: мечта поэта – рыцарство и прекрасная дама. Мечты о рыцарстве, поклонение прекрасной даме наполняют поэзию символизма.

Символизм возник во Франции. Его мэтры: Ш. Бодлер, С. Малларме, П. Верлен и А. Рембо.

Футуризм – художественное направление эпохи модернизма, утверждающее агрессивно-воинственную личность в урбанистически организованном хаосе мира.

Определяющий художественный фактор футуризма – динамика. Футуристы осуществляли принцип безграничного экспериментаторства и достигали новаторских решений в литературе, живописи, музыке, театре.

Кубизм – геометризированная разновидность примитивизма, упрощающая реальность и воспринимающая ее детскими или «дикарскими» глазами. Кубизму присущ особый характер примитивизации: видение мира через формы геометрически правильных фигур.

Кубизм в живописи и скульптуре развивали итальянские художники Д. Северини, У. Боччоне, К. Карра, немецкие – Э.Л. Кирхнер, Г. Рихтер, американские – Дж. Поллок, И. Рей, мексиканский художник Д. Ривера, аргентинский Э. Петторути и др.

В кубизме ощущаются архитектурные построения; массы механически сопрягаются друг с другом, причем каждая масса сохраняет свою самостоятельность. Кубизм открыл принципиально новое направление в фигуративном искусстве. Условные работы кубизма (Ж. Брака, Гриса, П. Пикассо, Ф. Леже) сохраняют связь с моделью. Портреты соответствуют оригиналам и узнаваемы (один американский критик в парижском кафе узнал человека, известного ему только по портрету кисти Пикассо, составленному из геометрических фигур).

Кубисты не изображают действительность, а создают иную реальность и передают не облик предмета, а его конструкцию, архитектонику, структуру, сущность. Они не воспроизводят повествовательный факт, а зрительно воплощают свои знания об изображаемом предмете.

Абстракционизм – направление искусства XX в., художественная концепция которого утверждает необходимость бегства личности от банальной и иллюзорной действительности.

Произведения абстракционизма отрешены от форм самой жизни и воплощают субъективные цветовые впечатления и фантазии художника.

В абстракционизме сложились два течения. Первое течение – лирическо-эмоциональный, психологический абстракционизм – симфония красок, гармонизация бесформенных цветовых сочетаний. Это течение родилось из импрессионистской пестроты впечатлений о мире. Создателем первого произведения психологического абстракционизма стал В. Кандинский, написавший картину «Гора»; наиболее ярко отразился в полотнах А. Матисса.

Второе течение – геометрический (логический, интеллектуальный) абстракционизм (неопластицизм) – нефигуративный кубизм. В рождении этого течения существенную роль сыграли П. Сезанн и кубисты, создавшие новый тип художественного пространства путем сочетания различных геометрических форм, цветных плоскостей, прямых и ломаных линий.

Сюрреализм – художественное направление, ставящее в центр своего внимания смятенного человека в таинственном и непознаваемом мире. Концепцию лично-

сти в сюрреализме можно было бы кратко выразить в формуле агностицизма: «Я человек, но границы моей личности и мира расплылись. Я не знаю, где начинается мое «я» и где оно кончается, где мир и что он такое».

Сюрреализм как художественное направление развивали П. Элюар, Р. Деснос, М. Эрнст, Р. Витран, А. Арто, Р. Шар, С. Дали, Р. Кено, Ж. Превер.

Сюрреализм возник на основе дадаизма первоначально как литературное направление, которое позже нашло свое выражение в живописи, а также в кино, театре и отчасти в музыке.

Для сюрреализма человек и мир, пространство и время текучи и относительны. Они теряют границы. Провозглашается эстетический релятивизм: все течет, все искажается, смещается, расплывается; нет ничего определенного. Сюрреализм утверждает относительность мира и его ценностей. Нет границ между счастьем и несчастьем, личностью и обществом. Хаос мира вызывает и хаос художественного мышления – это принцип эстетики сюрреализма.

Художественная концепция сюрреализма утверждает загадочность и непознаваемость мира, в котором исчезают время и история, а человек живет подсознанием и оказывается беспомощным перед трудностями.

Экспрессионизм – художественное направление, утверждающее: отчужденный человек живет во враждебном мире. В качестве героя времени экспрессионизм выдвинул мятущуюся, захлестываемую эмоциями личность, не способную внести гармонию в разрываемый страстями мир.

Экспрессионизм как художественное направление возник на основе взаимоотношений с различными сферами научной деятельности: психоанализом Фрейда, феноменологией Гуссерля, неокантианской гносеологией.

Экспрессионизм проявил себя в разных видах искусства: М. Шагал, О. Кокошка, Э. Мунк – в живописи, А. Рембо, А.Ю. Стриндберг, Р. М. Рильке, Э. Толлер, Ф. Кафка – в литературе, И. Стравинский, Б. Барток, А. Шенберг – в музыке.

Экспрессионизм на почве культуры XX в. возрождает романтизм. Экспрессионизму присущи страх перед миром и противоречие между внешним динамизмом и

представлением о неизменной сущности мира (неверие в возможность его совершенствования). Согласно художественной концепции экспрессионизма, сущностные силы личности отчуждены в противостоящих человеку и враждебных ему общественных институтах: все безысходно. Экспрессионизм – выражение боли художника-гуманиста, причиняемой ему несовершенством мира. Концепция личности экспрессионизма: человек – существо эмоциональное, «природное», чуждое индустриальному и рациональному, урбанистическому миру, в котором он вынужден жить.

Конструктивизм – художественное направление (20-е гг. XX в.), концептуальный инвариант которого – идея «бытие человека протекает в среде отчужденных от него индустриальных сил», а герой времени – рационалист индустриального общества.

Неопозитивистские принципы кубизма, родившись в живописи, были в преобразованной форме распространены на литературу и другие искусства и консолидировались в новом, смыкающемся с идеями техницизма направлении – конструктивизме. Последний рассматривал продукты индустрии как самостоятельные, отчужденные от личности и противостоящие ей ценности. Конструктивизм появился на заре научно-технической революции и идеализировал идеи техницизма; он ценил машины и их продукцию выше личности. Даже в самых талантливых и гуманистических произведениях конструктивизма отчуждающие факторы технического прогресса воспринимаются как должное. Конструктивизм полон пафоса промышленного прогресса, экономической целесообразности; он ориентирован на технократичность.

Эстетика конструктивизма развивалась между крайностями (порою впадая в одну из них) утилитаризма, требующего уничтожить эстетику, и эстетизма. В изобразительном искусстве и в архитектуре творческие принципы конструктивизма максимально приближены к инженерии и включают: математический расчет, лаконизм художественных средств, схематизм композиции, логизирование.

В литературе конструктивизм как художественное направление развивался в 1923–1930 гг. в творчестве группы «Литературный центр конструктивистов»

(ЛЦК), куда входили И.Л. Сельвинский, Б.Н. Агапов, В.М. Инбер, Н.А. Адуев, Э.Г. Багрицкий, Е.И. Габрилович, К.Л. Зелинский (теоретик группы) и др. Конструктивизм оказал влияние и на театр (режиссерское творчество В. Мейерхольда, разрабатывавшего принципы биомеханики, театральной инженерии и вводящего в сценическое действие элементы циркового зрелища. Идеи конструктивизма охватили своим влиянием различные виды искусства, однако наибольшее влияние оказали на архитектуру. Особенно это сказалось на творчестве Ле Корбюзье, И. Леонидова, В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейха.

Неомодернизм – модернистское художественное направление, возникшее в конце 70-х – начале 80-х гг. XX в. на основе идей, образов советского авангарда 20-х гг. Появился в основном в архитектуре (выдающийся представитель направления – архитектор Р. Майер).

Произведения неомодернизма не входят в традиционное для модернизма противостояние со средой, а продуманно и ограниченно вписываются в контекст застройки, неомодернизм менее аскетичен по отношению к цвету.

Деконструктивизм – метод творчества, оформившийся под влиянием конструктивизма. Характерная черта – умышленная трансформация образцов прошлого.

12.3. Постмодернизм

Постмодернизм как художественная эпоха несет в себе художественную парадигму, утверждающую, что человек не выдерживает давления мира и становится постчеловеком. Все художественные направления этого периода пронизаны данной парадигмой, проявляя и преломляя ее через свои инвариантные концепции мира и личности: поп-арт, гиперреализм, хеппинг и др.

Поп-арт – новое фигуративное искусство. Абстракционистскому отказу от реальности поп-арт противопоставил грубый мир материальных вещей, которому приписывается художественно-эстетический статус.

Теоретики поп-арта утверждают, что в определенном контексте каждый предмет теряет свое первоначальное значение и становится произведением искусства. Поэтому задача художника понимается не как создание художественного предмета, а как придание обыденному предмету художественных качеств путем организации определенного контекста его восприятия. Эстетизация вещного мира становится принципом поп-арта. Художники стремятся добиться броскости, наглядности, доходчивости своих творений, используя для этого поэтику этикетки и рекламы. Поп-арт – это композиция бытовых предметов, иногда в сочетании с муляжом или скульптурой.

Смятые автомобили, выцветшие фотографии, обрывки газет и афиш, наклеенные на ящики, чучело курицы под стеклянным колпаком, выкрашенный белой масляной краской рваный ботинок, электромоторы, старые шины или газовые плиты – таковы художественные экспонаты поп-арта.

Среди художников поп-арта можно выделить: Э. Уорхола, Д. Чемберлена, Дж. Дайна и др.

Поп-арт как художественное направление имеет ряд разновидностей (течений): *оп-арт* (художественно организованные оптические эффекты, геометризованные комбинации линий и пятен), *окр-арт* (композиции, художественная организация окружающей зрителя среды), *эл-арт* (движущиеся с помощью электромоторов предметы и конструкции; это течение поп-арта выделилось в самостоятельное художественное направление – кинетизм).

Поп-арт выдвинул концепцию личности потребителя общества «массового потребления». Идеальная личность поп-арта – человек-потребитель, которому эстетизированные натюрморты товарных композиций должны заменить духовную культуру. Слова, замененные товарами, литература, вытесненная вещами, красота, замененная полезностью, жадность материального, товарного потребления, заменяющая духовные потребности, характерны для поп-арта. Это направление принципиально ориентировано на массовую, нетворческую личность, лишенную самостоятельности мышления и заимствующую «свои» мысли из рекламы

и средств массовой коммуникации, личность, манипулируемую телевидением и другими СМИ. Эта личность программируется поп-артом на исполнение заданных ролей приобретателя и потребителя, покорно сносящих отчуждающее воздействие современной цивилизации. Личность поп-арта – зомби массовой культуры.

Гиперреализм – художественное направление на основе художественной концепции «обезличенная живая система в жестоком и грубом мире».

Гиперреализм создает живописные сверхнатуралистические произведения, передающие мельчайшие подробности изображаемого объекта. Сюжеты гиперреализма нарочито банальны, образы – подчеркнуто «объективны». Это направление возвращает художников к привычным формам и средствам изобразительного искусства (в частности, к живописному полотну, отвергнутому поп-артом). Главными темами своих картин гиперреализм делает мертвую, рукотворную, «вторую» природу городской среды: бензоколонки, автомобили, витрины, жилые дома, телефонные будки, которые подаются как отчужденные от человека.

Гиперреализм показывает следствия чрезмерной урбанизации, разрушения экологии, окружающей среды, доказывает, что мегаполис создает противочеловечную среду обитания. Главная тема гиперреализма – обезличенная механизированная жизнь современного города.

Теоретическая основа гиперреализма – философские идеи франкфуртской школы, утверждающей необходимость ухода от идеологизированных форм образного мышления.

Хеппенинг – один из видов современной художественной культуры на Западе. Автором первых постановок хеппенинга («Двор», «Творения») был А. Кепроу. Постановки хеппенинга предполагают загадочные, порой алогичные действия исполнителей и характеризуются обилием реквизита из вещей, бывших в употреблении и даже взятых на свалке. Участники хеппенинга надевают яркие, утрированно нелепые костюмы, подчеркивающие неодушевленность исполнителей, их похожесть то на ящики, то на ведра. Некоторые представления состоят, например, из мучительного высвобождения из-под брезента. При этом индивидуальное

поведение актеров импровизационно. Порой актеры обращаются к зрителям с просьбой помочь им. Такое включение зрителя в действие отвечает духу хеппенинга.

Концепцию мира и личности, выдвигаемую хеппенингом, можно сформулировать следующим образом: «мир – цепь случайных событий, личность должна субъективно ощущать полную свободу, но на деле подчиняться единому действию, быть манипулируемой».

В хеппенинге используется световая живопись: свет то и дело меняет цвет и силу, направляется непосредственно на актера или просвечивает сквозь ширмы из разного материала. Часто он сопровождается звуковыми эффектами (человеческие голоса, музыка, звяканье, треск, скрежет). Звук иногда бывает очень сильным, неожиданным, рассчитанным на шоковый эффект. В представление включаются диапозитивы и кинокадры. Порой используются и ароматические вещества. Исполнитель получает от режиссера задание, однако продолжительность действий участников не обусловлена. Каждый может выйти из игры, когда хочет.

Хеппенинг устраивается в разных местах: на автостоянках, во дворах, окруженных высотными домами, в подвалах, на чердаках. Пространство хеппенинга, согласно принципам этого действа, не должно ограничивать воображение художника и зрителя. Теоретик хеппенинга М. Керби относит этот вид зрелищ к области театра, хотя и отмечает, что хеппенинг отличается от театра отсутствием традиционной структуры спектакля: сюжета, характеров и конфликта. Другие исследователи связывают природу хеппенинга с живописью и скульптурой, а не с театром.

Своими истоками хеппенинг восходит к художественным поискам начала XX в., к попыткам некоторых живописцев и скульпторов перенести акцент с картины или скульптуры на сам процесс их создания. Другими словами, хеппенинг берет истоки также и в «живописи действия»: в «каплеразбрызгивании» Дж. Поллока, в «хлеющих» ударах кистью Де Кунинга, в костюмированных живописных действиях Ж. Матье.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Познание предмета, постижение основных закономерностей развития явлений представляется главной целью науки. Эстетика как научная дисциплина, разумеется, находится в глобальной сфере общечеловеческого знания. Ее категориальная система представляет собой обобщенный круг понятий, которые выявляют и в действительности, и в искусстве определенные (эстетические) качества (свойства) и через систему восприятия, переживания человека делают их достоянием личности.

Аналогичные процессы происходят и в сфере художественного. Здесь эстетическое знание помогает осознать общие процессы художественного творчества, специфику создания художественного образа в различных видах искусства, закономерности формирования художественного вкуса.

Даже из этого краткого перечисления ясно, что небольшая книга, с которой Вы только что познакомились, далеко не исчерпывает круг проблем, стоящих перед эстетикой и перед отдельным человеком, который приобщается к миру эстетического и художественного. Ведь сверхзадача общения человека с миром прекрасного заключается в том, чтобы приобрести эстетический опыт. Тот бесценный опыт, который более всего способствует не только эстетическому совершенствованию человека, но и совершенствованию его в плане всестороннего развития. В процессе приобретения эстетического опыта необходимо, чтобы полученные эстетические знания переводились в чувственно-эмоциональный мир человека, обогащали и подпитывали эстетическое чувство, способствовали формированию качественного эстетического вкуса, словом, создавали условия для становления эстетической культуры личности. Путь приобретения личностного эстетического потенциала для человека взрослого требует значительных духовных усилий, но человек юный, как подчеркивал в своей «Нобелевской лекции» Иосиф Бродский, свой первый эстетический выбор совершает в младенчестве.

«Глаза человеческие тянутся к красоте», – утверждал лидер итальянского Возрождения Альберти, т.е. высшим стремлением человека является стремление к гармонии. Именно в гармонии, где все части человеческого бытия согласованны и органично дополняют друг друга, и наличествует совершенство, к которому так жадно устремляется все человеческое существо. И если не основу его, то наиболее значимую часть составляет чувственное совершенство. Оно дает эстетическое наслаждение через переживание, которое захватывает все человеческое естество. Именно в процессе переживания человеком разнообразных эстетических объектов и приобретается качественный эстетический опыт, создающий из индивида настоящего человека, гармонизирующий его вероиспытательные, познавательные и нравственные предпочтения и обеспечивающий стабильность его внутреннего жизнестояния. В осмыслении эстетического опыта выступает на первый план эстетика как наука, и эстетическое знание совершенствует не только реальную жизнь, но и философские системы. Величайший мыслитель Гегель писал: «Я убежден, что высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический и что истина и благо соединяются родственными узами лишь в красоте. Философ, подобно поэту, должен обладать эстетическим даром...»

Эстетическим даром должен обладать каждый человек, так как каждый человек тянется к лучшему, к совершенному. В этом многотрудном поиске он вполне может опереться на уникальную науку – эстетику.

КРАТКИЙ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

Абстракционизм (от лат. *abstractio* – отвлечение) – направление в искусстве XX в., творческий метод абстрактного (беспредметного, нефигуративного) искусства, прежде всего живописи, отказавшейся от изображения форм реальной действительности. Эстетическое кредо абстракционизма изложил В.В. Кандинский в книге «О духовном в искусстве» (1910). Абстракционизм развивался по двум основным направлениям: стремление к гармонизации бесформенных цветовых сочетаний (ранний В. Кандинский) и создание геометрических абстракций (П. Сезанн, кубисты, О. Розанова, Л. Попова, К. Малевич и др.).

Авангардизм – условное название художественных движений художников XX в., для которых характерно стремление к коренному обновлению художественной практики, разрыву с ее устоявшимися принципами и традициями, поиски новых средств выражения и форм произведений.

Ампир (от франц. *empire* – империя, собственно – стиль империи) – стиль в архитектуре и декоративном искусстве первой трети XIX в., завершающий эволюцию классицизма. Сложился во Франции в период империи Наполеона I: массивные, подчеркнуто монументальные формы архитектуры, военная эмблематика в архитектурных деталях и декоре (ликторские связки, доспехи, лавровые венки, орлы и т.п.), обращение к наследию архаической Греции, императорского Рима, Древнего Египта служили для воплощения идей государственного величия и воинской мощи (работы архитекторов Ш. Персье, П.Ф.Л. Фонтена; мебель Ф.О. Жакоба). В ряде стран Европы ампир стал выражением идеи государственной независимости, отстаивавшейся в антинаполеоновских войнах (творчество Ф. Шинкеля в Германии и др.).

Артефакт – искусственно созданный объект (археологический термин); в эстетике обозначение предмета или явления, созданного для восприятия в качестве художественного объекта. Некоторые направления современной эстетики неопозитивистского толка утверждают, что любой предмет может выступить в качестве артефакта и приобрести статус художественного произведения в зависимости от настроенности реципиентов. Обычно артефакты функционируют в сфере определенного культурного поля, которое конституирует артефакт и определяет его материальный носитель. Артефакт как материальный объект может нести ряд художественных смыслов; в структуре определенных культурно-функциональных связей может получить статус художественного произведения или эстетического объекта.

Архитектоника (от греч. *architekton* – мастер) – художественное выражение структурных закономерностей, присущих кон-

струкции здания, композиции круглой скульптуры, объемных произведений декоративного искусства. Архитектоника выявляется во взаимосвязи и взаиморасположении несущих и несомых частей, распределении масс, в ритмическом строе форм, в пропорциях, отчасти – в цветовом строе произведения. В более широком смысле архитектоника – композиционное строение любого произведения искусства, обуславливающее соотношение его главных и второстепенных элементов.

Архитектура – строительное искусство; особый вид творческой деятельности человека, в результате которой создаются произведения, воплощающие в себе единство материальной культуры общества и искусства.

Базилика (от греч. basilike – царский дом) – тип торгового и судебного здания в архитектуре Древнего Рима. Позже – один из основных типов христианского храма в зодчестве Византии, Сирии, в архитектуре романского стиля и готики, Возрождения и барокко. Базилика в своей развитой форме – прямоугольное здание, внутри разделенное рядами столбов или колонн на продольные части (нефы). Более высокий средний неф освещается через окна, расположенные над кровлями боковых нефов. Перед входом в базилику обычно располагается поперечный притвор (нартекс), а в противоположном конце среднего нефа – полукруглый выступ перекрытой полукуполом апсиды. Базилика с разными по высоте нефами или с более высоким, но лишенным окон средним нефом называется псевдобазиликой.

Балет (франц. ballet от итал. ballo – танец, пляска) – музыкально-хореографический спектакль, в котором органически сочетаются музыка, танец, драматическое действие и элементы изобразительного искусства на основе общего драматургического плана. Балет в современном понимании возник лишь в эпоху Возрождения и поначалу входил в зрелищно-сценические постановки. Во Франции балет утвердился в XVII в. в форме дивертисмента (чередования разнохарактерных хореографических сцен и танцев). Дивертисмент сыграл большую роль в формировании классической формы балета. Крупнейшим центром балетного искусства XVIII–XIX вв. стал Париж. Он дал миру великих танцовщиц, балетмейстеров, а также композиторов, писавших балетную музыку: А. Адан («Жизель»), Л. Делиб («Копеллия») и др. Крупнейшей балетной школой является русская. В XX в. известные композиторы М. Равель («Дафнис и Хлоя»), И. Стравинский («Весна священная», «Жар-птица»), С. Прокофьев («Ромео и Джульетта», «Золушка») и другие также обращались к жанру балета.

Баллада (от итал. ballare – танцевать) – наименование нескольких различных поэтических и музыкальных жанров. Первоначально у романских народов Средневековья – лирическая хороводная песня с обязательным рефреном. К XIII в., видоизменяясь, баллада становится популярным жанром французской

и итальянской профессиональной поэзии. Образец баллады – «О женщинах былых времен» поэта Ф. Вийона. Зачинателем баллады в русской поэзии был В.А. Жуковский. Баллады писали А.С. Пушкин («Песнь о вещем Олеге», «Жених»), М.Ю. Лермонтов («Воздушный корабль»), А.К. Толстой (преимущественно на темы русской истории). В музыке баллада – это инструментальное или вокальное произведение обычно романтического характера. Баллады писали Ф. Шуберт, Ф. Лист, Ф. Шопен и др.

Барельеф (от франц. *bas relief*, буквально – низкий рельеф) – тип рельефа, в котором выпуклая часть изображения выступает над плоскостью фона не более чем на половину своего объема. Сюжетно-изобразительный и декоративный барельеф – распространенный вид украшения архитектурных сооружений и произведений декоративного искусства; барельефы часто применяются также в оформлении постаментов памятников, в надгробно-мемориальных сооружениях, монетах, медалях.

Барокко (от итал. *barocco*, буквально – причудливый, странный) – один из главенствующих стилей в архитектуре и искусстве Европы и Латинской Америки конца XVI – середины XVIII в. Стиль барокко воплотил новые представления о единстве, безграничности и многообразии мира, его драматической сложности и вечной изменчивости. Эстетика барокко строилась на коллизии человека и мира, идеальных и чувственных начал, разума и иррационализма. Искусству барокко свойственны грандиозность, пышность и динамика, патетическая приподнятость, интенсивность чувств, пристрастие к эффектной зрелищности, совмещению иллюзорного и реального, сильным контрастам масштабов и ритмов, материалов и фактур, света и тени. Всеобъемлющий характер приобрел в стиле барокко синтез искусств: городские ансамбли, дворцы и церкви благодаря причудливой пластике фасадов, беспокойной игре светотени, сложным криволинейным планам и абрисам приобретали живописность и динамичность, как бы вливались в окружающее пространство; интерьеры зданий украшались многоцветной скульптурой, лепкой, резьбой; зеркала и росписи иллюзорно расширяли пространство, а живопись плафонов создавала эффект разверзшихся сводов.

Безобразное – объектная категория эстетики, выражающая отрицательную общечеловеческую значимость предметов и явлений. Безобразное является парной категорией, антитезой прекрасному. Если прекрасное доставляет наслаждение одним своим видом, то безобразное – отталкивает. Но в отличие от низменного свойства безобразного не представляют значительной угрозы для человека, они в целом освоены обществом. Поэтому в большом искусстве безобразное может вызвать чувство эстетического наслаждения от вида мастерски выполненного изображения действительности, от контраста между внешним (безобразное) и внутренним (прекрасное) в человеке, его действиями и поступками.

Бельканто (от итал. *bel canto* – прекрасное пение) – особая, красочная манера пения, получившая широкое распространение в Италии с XVII в. в связи с зарождением и развитием оперного жанра. Для стиля бельканто характерна исключительная мелодическая связность, четкость дикции, обилие виртуозных эффектов, изящество и красота звучания. Наибольшее распространение манера бельканто получила в XIX в. (оперы В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Россини, Дж. Верди, Дж. Пуччини). Стиль бельканто оказал влияние и на другие национальные вокальные школы.

Библия (от греч. *biblia*, буквально – книги) – собрание древних текстов, называемое еще Священным Писанием – священная книга и одновременно памятник культуры.

Болеро – испанский народный танец, исполняющийся в умеренно быстром темпе (размер трехдольный). Известны сочинения в форме болеро Ф. Шопена, Л. Делиба, М. Равеля. Встречается в виде отдельного танца в балетах.

Возвышенное – объектная категория эстетики, служащая для эстетического выражения исключительных явлений или событий, поражающих человеческое воображение, вызывающих чувство восхищения, благоговения, восторга и радости. Возвышенное показывает превосходство объекта (восход и закат солнца, вид горного хребта с самолета, ураган, революция) по отношению к воспринимающему его человеку. Возвышенное строится на человеческом представлении о мощи и величии предметов и явлений. Возвышенное, фиксируя человеческое внимание на исключительном и значительном, противостоит обыденному ходу жизни. В ряде случаев возвышенное совпадает с другими объектными эстетическими категориями героическим (подвиг человека на войне во имя Родины) и прекрасным (освоение явления, органичное овладение им).

Возрождение, Ренессанс (от франц. *Renaissance*, итал. *Rinascimento*) – эпоха в культурном развитии ряда стран Европы (в Италии – XIV–XVI вв., в других регионах – конец XV–XVI в.), переходная от Средневековья к Новому времени и отмеченная ростом светских тенденций, гуманистическим в своей основе мировоззрением, обращением к античному культурному наследию, своего рода возрождению его. В архитектуре и изобразительном искусстве эпохи Возрождения, пронизанных пафосом утверждения красоты и гармонии мира, верой в творческие возможности человека, открытие чувственного богатства и многообразия окружающей действительности сочеталось с ее аналитическим изучением, разработкой законов линейной и воздушной перспективы, теории пропорций, проблем анатомии и т.д. С классической полнотой Возрождение реализовалось в Италии; в ренессансной культуре различают Проторенессанс – период предвозрожденческих явлений (рубеж XIII и XIV вв.) раннее Возрождение (XV в.), Высокое Возрождение (конец XV –

первая четверть XVI в.), позднего Возрождения (XVI в.). Периодизация этапов развития Возрождения в Италии и в странах к северу от Альп, как правило, не совпадает.

Общепринятое, но условное понятие «северное Возрождение» (ок.1500 – между 1540 и 1580 гг.) применяется по аналогии с итальянским Возрождением к культуре и искусству Германии, Нидерландов, Франции; одной из главных особенностей художественной культуры этих стран является генетическая связь Возрождения с искусством поздней готики. Своеобразное преломление черты Возрождения получили в искусстве Англии и Испании. Отдельные черты, элементы, приемы искусства Возрождения обнаруживаются в художественной культуре Хорватии (творчество скульптора и архитектора Юрая Далматинца), Венгрии, Чехии, Польши, Литвы и других стран Европы.

Вокальная музыка (от итал. *vocale* – голосовой) – музыка, предназначенная для пения. Составляет основу жанров оперы, кантаты и оратории, романса, песни, хора, вокальных ансамблей. Известна с древнейших времен. Профессиональная вокальная музыка насчитывает много школ и направлений, в том числе бельканто и др.

Восприятие эстетическое – вид эстетической деятельности, проявляющейся в процессе непосредственного контакта эстетического субъекта и эстетического объекта; восприятие эстетических свойств и качеств объекта эстетическим субъектом. Восприятие представляет собой процесс практического проявления эстетического чувства. Последнее обычно пребывает в латентном состоянии, но в момент встречи с эстетическим объектом проявляет свой потенциал. Специфика эстетического восприятия коренится в непосредственности (основана на чувстве) и целостности (задана целостностью воспринимаемого эстетического объекта). В плане восприятия художественных произведений важным оказывается понятие «стереотип эстетического восприятия». Это психофизиологический механизм, который складывается у человека в результате практики восприятия эстетических объектов, и связанный с ним известный консерватизм восприятия, приводящий к «ножницам» между передовым уровнем искусства и его восприятием массовым реципиентом. Весьма важны и понятие «свежесть эстетического восприятия» (эстетического чувства), и связанная с ним эстетическая отзывчивость.

Гармония (от греч. – соразмерность, стройность) – одно из важнейших выразительных средств музыки, которое основано на объединении звуков в созвучия и на взаимосвязи этих созвучий в последовательном движении. Один из основных элементов гомофонно-гармонического стиля. Однако гармония как средство выразительности присутствует в многоголосной музыке любого склада. Гармония насчитывает множество стилей и школ:

барочная, классическая, романтическая, современная и т.д. Гармонией также называют учебную дисциплину, изучаемую в школах, училищах и консерваториях. Наряду с основными принципами гармонии важным элементом обучения является решение задач по гармонизации мелодий. Учебники гармонии написаны П.И. Чайковским, Н.А. Римским-Корсаковым, А.С. Аренским.

Гимн (от греч. *hymnos* – хвалебная песнь) – торжественная песнь. Гимны известны с древнейших времен. До XVIII–XIX вв. гимны – это главным образом религиозные песнопения. В русской музыке разновидностью гимна был кант. В настоящее время различаются гимны государственные, военные, официальные и др. Музыка гимнического характера входит в состав симфонических и оперных произведений («Иван Сусанин» М.И. Глинки, увертюра «1812 год» П.И. Чайковского, «Тангейзер» Р. Вагнера и другие произведения).

Готический стиль (готика) (от итал. *gotico*, буквально – готский, относящийся к германскому племени готов) – художественный стиль, ставший заключительным этапом в развитии средневекового искусства стран Западной, Центральной и частично Восточной Европы и существовавший между серединой XII и XV–XVI вв. Готическое искусство, сменившее романский стиль, оставалось преимущественно культовым по назначению и религиозным в своих основах, было соотнесено с вечностью, с Божественным мирозданием. Моделью мироздания, символом Вселенной и своего рода сводом знаний о ней стал готический собор. Готический собор – архитектурное строение, смелая и сложная каркасная конструкция которого, его художественный строй сочетали торжественное величие со страстной динамикой, изобилие пластических мотивов со строгой системой их соподчинения, выражали как идеи небесной и земной иерархии, так и величие творческих сил человеческого коллектива. Собор был и главным средоточием готического изобразительного искусства – скульптуры, живописи (преимущественно витражей). В готической скульптуре статичность и замкнутость романских статуй сменились подвижностью фигур, своего рода динамичной открытостью пластики, в которой органически переплелись лиризм и трагическая аффектация, возвышенная духовность и острые жизненные наблюдения, фантастический гротеск и сатирическая, фольклорная образность. В эпоху готики расцвела книжная миниатюра, появилась алтарная живопись, высокого уровня достигло декоративное искусство. Единое в своих духовных основах искусство готики в разных странах и регионах Европы обрело собственную оригинальную окраску. В позднегоготическую эпоху накопление эмпирических знаний, рост интереса к наблюдению и изучению натуры, возросшая роль творче-

ской индивидуальности подготовили почву для возникновения культуры Возрождения, на протяжении XVI в. почти повсеместно вытеснившей искусство готики.

Деятельность эстетическая – вид духовно-практической деятельности человека по созданию эстетических ценностей. Эстетическая деятельность универсальна по своей природе. Это связано с тем, что она создается в ориентации на идеальное совершенство (эстетический идеал) и затрагивает все области предметного мира, включая природу, все виды человеческой деятельности, процесс совершенствования самого человека. Эстетическая ценность как результат проявления эстетической деятельности входит в число высокодуховных ценностей, имеющих общечеловеческую значимость.

Эстетическая деятельность кроме непосредственного ареала (эстетическое восприятие, насыщение предмета эстетическими качествами, совершенствование эстетического чувства, вкуса, идеала, теоретическая работа по созданию эстетических доктрин) затрагивает область художественного, в той или иной мере проявляясь в содержании художественно-практического, художественно-творческого, художественно-технического, художественно-рецептивного и художественно-оценочного видов деятельности. Конечным результатом эстетической деятельности в системе общественной практики в целом является развитие творческих сил и способностей человека.

Драма (от греч. drama, буквально – действие) – род художественной литературы, которая предназначена для сценического воплощения. В драматических произведениях показ внешнего по отношению к автору мира сочетается с непосредственным самораскрытием характеров персонажей. Жанр (от лат. genus – род, вид) – исторически сложившиеся художественные формы произведений внутри различных видов искусств. В каждом виде искусства выделяются свои специфические жанры; исторически сложившаяся разновидность музыкальных произведений, обычно определяемая по разным признакам: характеру динамики, средствам выражения, составу исполнителей и т.п.

Идея (от греч. idea) – обобщающая мысль художественного произведения, выраженная посредством образов и отвлеченных рассуждений. Так, например, в произведениях А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова изображаются представители дворянской интеллигенции 20–40-х гг. XIX в. В их образах писателям было важно показать разочарованность героев, их глубокую неудовлетворенность окружающей жизнью.

Иконография – определенная система изображения каких-либо персонажей или сюжетных сцен. С помощью иконографии можно идентифицировать персонаж или сцену, а также соотнести принципы изображения с определенной религиозной кон-

цепцией. Под иконографией часто понимают совокупность изображений какого-либо лица, совокупность сюжетов, характерных для какой-либо эпохи, направления в искусстве и т.д.

Иконостас – комплекс икон в виде перегородки, отделяющей алтарь от основной части храма. С XVI в. в иконостас включаются следующие ряды (или чины), расположенные снизу вверх: местный, деисусный, праздничный, пророческий; с XVI в. – пратереческий; с XVII в. – страстной, апостольский и др.

Импрессионизм (от франц. *impressionnisme* – впечатление) – направление в искусстве последней трети XIX – начала XX в., мастера которого, фиксируя свои мимолетные впечатления, стремились наиболее естественно и непредвзято запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости. Импрессионизм зародился во французской живописи конце 1860-х гг.: Э. Мане (формально не входивший в группу импрессионистов), О. Ренуар, Э. Дега внесли в искусство свежесть и непосредственность восприятия жизни, обратились к изображению мгновенных, выхваченных из потока реальности ситуаций, использовали фрагментарные, на первый взгляд неуравновешенные композиционные построения, неожиданные ракурсы, точки зрения, срезы фигур. В 1870–1880-е гг. формируется пейзаж французского импрессионизма: К. Моне, К. Писсарро, А. Сислей выработали последовательную систему пленэра, создавали в своих картинах ощущение сверкающего солнечного света, богатства красок природы, растворения форм в вибрации света и воздуха. Название направления произошло от названия картины К. Моне «Впечатление. Восходящее солнце» («*Impression. Soleil levant*»; эскипировалась 1874 г.). Разложение сложных цветов на чистые составляющие, наложенные на холст отдельными мазками, цветные тени, рефлексy и валёры породили неповторимо светлую, трепетную живопись импрессионизма. Отдельные стороны и приемы импрессионизма использовались живописцами Германии (М. Либерман, Л. Коринт), США (Дж. Уистлер), Швеции (А.Л. Цорн), России (К.А. Коровин, И.Э. Грабарь) и многих других национальных художественных школ. Понятие «импрессионизм» применяется также к скульптуре 1880–1910-х гг., обладающей некоторыми импрессионистическими чертами – стремлением к передаче мгновенного движения, текучестью и мягкостью формы, пластической эскизностью (произведения О. Родена, бронзовые статуэтки Э. Дега и др.). Импрессионизм в изобразительном искусстве оказал влияние на развитие выразительных средств современной ему литературы, музыки, театра. Во взаимодействии и в полемике с живописной системой импрессионизма в художественной культуре Франции возникли течения неоимпрессионизма и постимпрессионизма.

Интерпретация (от лат. *interpretatio* – разъяснение, истолкование) – истолкование музыкального произведения в творческом

процессе исполнения. Передача замысла композитора и проявление творческой индивидуальности исполнителя является задачей интерпретации.

Интерьер (от франц. *interieur* – внутренний) – в архитектуре внутреннее пространство здания в целом или составляющих его помещений (вестибюля, фойе, комнаты, зала в светских постройках, хора, нефа, трансепта в христианском храме и т.п.). Художественная выразительность архитектурного интерьера определяется как его пропорциями, конфигурацией, архитектурной составляющих частей, так и его декоративным убранством. Интерьер в живописи – жанр, одним из главных мотивов которого является изображение различных внутренних помещений. В искусстве Западной Европы тщательно-любовное воссоздание интимного «комнатного» мира, известное с эпохи Возрождения (произведения П. Перуджино, В. Карпаччо, Я. ван Эйка), достигло расцвета в голландской живописи XVII в. (картины Я. Вермера Делфтского, Т. Метсю, Г. Терборха, П. де Хоха, «чистые» интерьерные виды Э. де Витте).

Искусство – вид творческой деятельности человека; социально-отражательная система художественных образов, дающая человеку (человечеству) ряд ценностей, ведущие из которых – эстетические. Искусство, являясь частью художественной культуры, выступает в качестве ядра духовной культуры, взятой в единой целостности. Особенности художественно-образного отображения действительности и внутреннего мира человека не только обеспечивают широкое и многостороннее познание мира, но и позволяют показывать неповторимое своеобразие человеческого индивида, исследовать диалектику человеческой души.

Искусство выполняет в обществе многочисленные и разнообразные функции, представлены в художественном образе: эстетическую, воспитательную, познавательно-эвристическую, информативную, коммуникативную, гедонистическую и др. Соотношения функций в историко-социальном процессе могут быть различными; временами одна из них имеет определяющее значение. Реализация этих функций делает искусство средством общения людей, повышения их культуры, обогащения знаний о мире и о самих себе, источником высокого эстетического наслаждения, обеспечивает связь между созданием и потреблением художественных ценностей. Искусство, сотворенное воображением художника, представляет собой новую (особую) реальность, по-иному духовно и социально организованный опыт человеческого бытия. Это вызывает противоречивое, сложное воздействие произведения искусства на человека: во-первых, глубокое переживание, сходное с переживанием реальных событий, во-вторых – эстетическое наслаждение от восприятия произведения как творения искусства. Способность «перетворять

мир» по свободной парадигме, характер целостного отражения реальности, возможность использовать творческое воображение при создании образной системы, а также умение вызывать сложные, противоречивые переживания в процессе восприятия творений искусства обеспечивают последнему исключительное воздействие на человека. Искусство содействует формированию личности человека, нравственных основ его бытия, отношению к жизни, развивает эстетические чувства, творческие способности, является главным средством художественного воспитания и одним из важнейших средств эстетического воспитания.

Калокагатия (греч. kalokagathia, от kalos – прекрасный + agathos – добрый) – в древнегреческой философии гармоничное сочетание внешних (физических) и внутренних (духовных) достоинств как идеал воспитания человека.

Катарсис – в древнегреческой философии обозначение сущности эстетического переживания. Восходит к пифагорейству, которое рекомендовало музыку для очищения души. Платон выдвинул учение о катарсисе как об освобождении души от тела, от страстей или от наслаждений. Аристотель отмечал воспитательное и очистительное значение музыки, благодаря которой люди получают облегчение и избавляются от своих «аффектов», переживая при этом «безвредную радость».

Знаменитое определение Аристотелем трагедии как очищения от аффектов («Поэтика», глава VI) ввиду полного отсутствия всяких его разъяснений вызвало появление литературы с толкованием катарсиса. Г. Э. Лессинг понимал его этически; немецкие ученые XIX в. Я. Бернайс – по образцу медицинского очищения, т.е. облегчения, Э. Целлер – эстетически и т.д. Сущность аристотелевского катарсиса в науке так и не определена – следует понимать его как способ устранения каких-либо аффектов или как их гармонизацию.

В учении австрийского врача и психолога З. Фрейда термин «катарсис» употреблялся для обозначения одного из методов психотерапии.

Классицизм – художественный стиль в европейском искусстве XVII – начала XIX в., одной из важнейших черт которого было обращение к формам античного искусства как к идеальному эстетическому и этическому эталону. Классицизм, развивавшийся в острополюемическом взаимодействии с барокко, в целостную стилевую систему сложился во французской художественной культуре XVII в. Лежащие в его основе принципы рационалистической философии обусловили взгляд теоретиков и практиков классицизма на художественное произведение как на плод разума и логики, торжествующих над хаосом и текучестью чувственно воспринимаемой жизни. Ориентация на разумное начало, на непреходящие образцы определила твердую нормативность этических требований (подчинение личного общему,

страстей – разуму, долгу, законам мироздания) и эстетических запросов классицизма, регламентацию художественных правил. Закреплению теоретических доктрин классицизма способствовала деятельность основанных в Париже Королевских академий – живописи и скульптуры (1648) и архитектуры (1671). В архитектуре классицизма, которую отличают логичность планировки и ясность объемной формы, главную роль играет ордер, тонко и сдержанно оттеняющий общую структуру сооружения (постройки Ф. Мансара, К. Перро, Л. Лево, Ф. Блонделя); со второй половины XVII в. французский классицизм вбирает в себя пространственный размах архитектуры барокко (работы Ж. Ардуэн-Мансара и А. Ленотра в Версале). В XVII – начале XVIII в. классицизм сформировался в архитектуре Голландии, Англии, где он органично сочетался с палладианством (И. Джонс, К. Рен), Швеции (Н. Тессин Младший). В живописи классицизма основными элементами моделировки формы стали линия и светотень, локальный цвет четко выявляет пластику фигур и предметов, разделяет пространственные планы картины (отмеченные возвышенностью философско-этического содержания, общей гармонией произведения Н. Пуссена, основоположника классицизма и крупнейшего мастера классицизма XVII в., «идеальные пейзажи» К. Лоррена). Классицизм XVIII – начала XIX в. (в зарубежном искусствознании он часто именуется неоклассицизмом), ставший общеевропейским стилем, также формировался преимущественно в лоне французской культуры, под сильнейшим влиянием идей Просвещения. В архитектуре определились новые типы изысканного особняка, парадного общественного здания, открытой городской площади (Ж.А. Габриель, Ж.Ж. Суфло), поиски новых, безордерных форм архитектуры, стремление к суровой простоте в творчестве К.Н. Леду предвосхищали зодчество поздней стадии классицизма – ампира. Гражданский пафос и лиричность соединились в пластике Ж.Б. Пигалля и Ж.А. Гудона, декоративных пейзажах Ю. Робера. Мужественный драматизм исторических и портретных образов присущ произведениям главы французского классицизма живописца Ж.Л. Давида. В XIX в. живопись классицизма, несмотря на деятельность отдельных крупных мастеров (Ж.О.Д. Энгр), вырождается в официально-апологетическое или претенциозно-эротическое салонное искусство.

Колорит (итал. *colorito* от лат. *color* – цвет) – система соотношений цветовых тонов, образующая определенное единство и являющаяся одним из важнейших средств эстетической эмоциональной выразительности, компонентом художественного образа. Исторически сложились две основные колористические тенденции. Первая связана с применением более или менее ограниченного количества локальных цветов, иногда (особенно в средневековом искусстве) имеющих символическое значение. Для

второй характерны стремление к полной передаче цветовой картины мира, использование тона, валёров, рефлексов. По характеру цветовых сочетаний колорит может быть спокойным или напряженным, холодным (при преобладании синего, зеленого, фиолетового оттенков) или теплым (при господстве красных, желтых, оранжевых цветов), светлым или темным, а по степени насыщенности и силы цвета – ярким, сдержанным, блеклым и т.д. В архитектуре и скульптуре система цветовых отношений обычно называется полихромией.

Комедия (от греч. komodia) – вид драмы, противоположный трагедии. По принципу организации действия различают комедии положений, характеров или нравов. По характеру комического бывают произведения сатирические, юмористические и трагикомедии.

Комическое – объектная категория эстетики, фиксирующая борьбу старого и нового, прекрасного и безобразного; служит отражением внутренних противоречий жизненных явлений: несоответствий реального и иллюзорного, возможностей и замыслов в их сущностной трактовке. В этой борьбе побеждает, как правило, новое (прекрасное) с помощью смеха. Комическое в действительности достаточно разнообразно. Смех живителен по своей сути, он дарит людям радость, украшает жизнь. Кроме того, смех демократичен: он сближает людей. Комическое в искусстве отличается большим разнообразием, существует два полюса комического: юмор – мягкое осмеяние и сатира – резкое, гневное обличение. Между ними находятся ирония (двусмысленная насмешка), гротеск (искусственное перенасыщение комическим), сарказм (злая, язвительная насмешка, близкая к сатире). Комическое в искусстве с наибольшей силой отражается в специальном жанре – комедии (драматургия, театр).

Композиция (от лат. compositio – сочинение, составление) – сочинение музыки, вид художественного творчества. Композиторская деятельность требует знания многих специальных дисциплин: теории музыки, гармонии, полифонии, анализа музыкальных произведений, оркестровки и др. Эти дисциплины изучаются будущими композиторами в училищах и консерваториях. Часто под композицией имеют в виду строение музыкального произведения, соотношение и расположение отдельных его разделов.

Конструктивизм – направление в советском искусстве 1920-х гг. Сторонники конструктивизма стремились «конструировать» окружающую среду, осмыслить формообразующие возможности новой техники и таких материалов, как металл, дерево, стекло. Мещанскому эклектизму конструктивисты противопоставляли простоту и подчеркнутый утилитаризм новых предметных форм.

Кульминация (от лат. culmen – вершина) – эпизод произведения, где достигается наивысшее напряжение, наибольший на-

кал эмоций. Один из главных элементов музыкальной формы и драматургии произведения.

Лад – взаимосвязь, слаженность, согласованность музыкальных звуков, объединенных центральным звуком или созвучием, а также воплощающая ее конкретная звуковая система (обычно в виде звукоряда). В европейской музыке применяются, как правило, две основные системы – диатоника – семиступенная система (средневековые лады, мажоро-минор и др.) и хроматизм – специфический признак, наличие двух или более полутонов подряд.

Лирика (от греч. *lira* – музыкальный инструмент, под аккомпанемент которого исполнялись стихи, песни и т.д.) – род художественной литературы, в которой имеет место непосредственное выражение, излияние чувств, мыслей, впечатлений, настроений, желаний автора (лирического героя). В лирических произведениях в наибольшей степени используются изобразительные возможности языка. Лирические жанры: поэма, баллада, стихотворение, ода, элегия, послание и др.

Литография (от *lithos* – камень + *grapho* – пишу) – специфический вид печатной графики, при котором оттиски получают переносом краски под давлением с плоской, нерельефной печатной формы непосредственно на бумагу; произведение, выполненное литографским способом. Печатной формой в литографии служит гладкая или зернистая поверхность камня-известняка, на которую жирной тушью или жирным литографским карандашом наносится изображение; после травления камня кислотой, действующей на не покрытую жиром поверхность, рисунок смывают и наносится типографская краска, пристающая только к непротравленным частицам камня. В сфере изобразительного искусства литографию обычно относят к гравюрным техникам, хотя процесс ее создания не связан с гравированием, т.е. с механической обработкой печатной формы. Изобретенная А. Зененфельдером в Германии между 1796–1798 гг., литография привлекла внимание художников большой свободой авторского исполнения, широким диапазоном графических средств, большой точностью воспроизведения штрихового рисунка. Специфический язык художественной литографии оформился в произведениях мастеров французского романтизма (Т. Жерико, Э. Делакруа) и работавшего в 1820-е гг. во Франции Ф. Гойи, а также в графике О. Домье, крупнейшего мастера этой техники в искусстве XIX в. Новые художественные возможности литографии были открыты мастерами импрессионизма (Э. Мане, О. Ренуар, Э. Дега, К. Писсарро), близкими к ним художниками Германии (М. Либерман) и США (Дж. Уистлер). В конце XIX в. особую остроту, драматизм и одновременно декоративную выразительность привнесли в литографию (особенно цветную) художники,

связанные с постимпрессионизмом, символизмом, стилем модерн (О. Редон, А. де Тулуз-Лотрек, Э. Вюйяр во Франции, Ф. Ропс в Бельгии, Э. Мунк в Норвегии).

Литургия – главное христианское богослужение. В православной церкви – обедня, у католиков – месса.

Мадригал – светский музыкально-поэтический жанр эпохи Возрождения, обычно любовного содержания. Вначале одноголосные, они получили развитие в эпоху Возрождения как многоголосные ансамбли. Исполнялись на итальянском (родном) языке. Духовные песни звучали на латинском языке. Выдающийся автор мадригалов – К. Монтеверди (XVI–XVII вв.). По примеру Италии мадригалы сочинялись во Франции, Фландрии, Англии. Также – небольшое лирическое стихотворение любовного содержания.

Майолика (итал. maiolica, от Majolica – старого названия острова Мальорка, через который в Италию ввозились изделия испано-мавританской керамики) – итальянские керамические изделия XV–XVII вв. с цветным пористым черепком и сюжетными росписями по сырой непрозрачной свинцовой глазури (продукция мастерских Фаэнцы, Флоренции, Сиены, Урбино и др.), а иногда и с нанесенным сверху люстром (пигментом для росписи) (Дерута, Губбио). Первыми применили майолику для изготовления рельефов и круглой скульптуры работавшие во Флоренции мастера семьи делла Роббиа (XV – начало XVI в.). В широком смысле майолика – изделия из цветной обожженной глины с крупнопористым черепком, покрытые глазурью.

Маньеризм (итал. manierismo, от maniera – прием, манера) – течение в европейском искусстве XVI в., зародившееся в лоне искусства итальянского Возрождения и отразившее кризис ренессансных гуманистических идеалов. Мастера маньеризма культивировали представления о неустойчивости мира, шаткости человеческой судьбы, находящейся во власти иррациональных сил, стремились не столько следовать природе, сколько выражать внутреннюю идею образа, рожденного в душе художника. Для итальянского маньеризма 1520-х гг. (живопись Понтормо, Пармиджанино, Джулио Романо) характерны драматическая острота образов, преувеличенная экспрессия поз и движений, удлинённость пропорций фигур, колористические и световые диссонансы, виртуозная нервная линейность рисунка. К 1540-м гг. маньеризм стал господствующим течением при дворах Италии; его художественный язык, насыщенный сложными, доступными лишь узкому кругу посвященных аллегориями, отмечен принципиальным эклектизмом выразительных средств (Дж. Вазари, А. Бронзино и др.). В скульптуре (Б. Челлини, Джамболонья) и архитектуре (Вазари, Дж. Романо) маньеризм проявился главным образом в тяготении к неустойчивой, динамичной композиции, подчеркнутой экспрессии декора, в стрем-

лении к сценическим эффектам. Превращению маньеризма в общеевропейское течение способствовали деятельность итальянских мастеров во Франции (Б. Челлини и др.), Испании, Чехии и других странах, а также широкое распространение маньеристических графики и предметов декоративно-прикладного искусства. К концу XVI в. искусство маньеризма было вытеснено зарождающимся барокко, академизмом болонской школы, распространяющимся по Европе караваджизмом.

Мелодия (от греч. *melodia* – пение, напев) – общее название осмысленно-выразительной одноголосной последовательности звуков, объединенных посредством ритма и лада. Особенно большое значение мелодия приобрела с возникновением гомофонно-гармонического стиля. Иногда – название пьесы (П. Чайковский. «Мелодия»).

Менестрель – средневековый музыкант и поэт, обычно состоявший на службе при дворе какого-либо знатного феодала во Франции.

Месса – произведение церковной музыки для хора, иногда с участием певцов-солистов и инструментальным сопровождением, в католической церкви. Название «месса» происходит от латинского выражения «*Ite, missa est ecclesia*» – «Идите, собрание распущено». Этими словами на заре христианства из церкви удалялись перед началом богослужения лица, проходившие испытание; в церкви могли оставаться только принятые в общину. Форма мессы сложилась в XIV в. Музыку месс создавали великие композиторы эпохи Возрождения – Д. Палестрина, Г. Дюфай, Жоскен Дебре, в XVIII и XIX вв. – И.С. Бах, В.А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Дж. Россини, Ф. Лист и др. Музыка некоторых месс отличается выдающимися художественными достоинствами. Особо известны «Месса си минор» И.С. Баха, «Большая месса» В. Моцарта, «Торжественная месса» Л. Бетховена. Язык месс – латинский.

Миниатюра (франц. *miniature*, итал. *miniatura* от лат. *minium* – киноварь, сурик, которыми в древности расцвечивались рукописные книги) – произведение изобразительного искусства, отличающееся небольшими размерами и особой тонкостью художественных приемов. Первоначально миниатюрами назывались сделанные от руки рисунки, многоцветные иллюстрации гуашью, акварелью, клеевыми и другими красками в рукописных книгах, а также инициалы, заставки рукописей и т.п. Искусство книжной миниатюры, известное уже в Древнем Египте, достигло высокого совершенства в средневековой европейской культуре, в Византии, Грузии, Армении, в Средней Азии, Иране, Азербайджане, Индии. К шедеврам европейской миниатюры относятся миниатюры, созданные в XV в. братьями Лимбург и Ж. Фуке. Распространение в Европе книгопечатания способствовало вытеснению миниатюры книжной иллюстрацией.

Портретная живопись малого формата, выполненная на табакерках, часах, перстнях, в медальонах и т.п.; зародилась в итальянской живописи XVI в. Среди произведений выделяются работы портретной миниатюры, немецкого Х. Хольбейна Младшего, английских миниатюристов Н. Хиллиарда и С. Купера, французского мастера Ж. О. Фрагонара. Портретная миниатюра практически исчезла с середины XIX в. в связи с распространением фотографии.

Модерн (от франц. *moderne* – новейший, современный) – стиль в европейском и американском искусстве конца XIX в. – 1910-х гг. В стремлении преодолеть эклектизм художественной культуры XIX в. мастера модерна использовали новые технические и конструктивные средства, свободную планировку для создания необычных, подчеркнуто индивидуализированных по облику зданий, все элементы которых подчинялись единому образно-символическому замыслу; фасады построек модерна обладают в большинстве случаев динамичностью и текучестью форм, порой приближающимися к скульптурным или напоминающими природные органические явления. Одним из основных выразительных и стилеобразующих средств в искусстве модерна стал орнамент характерных криволинейных очертаний, пронизанный экспрессивным ритмом и подчиняющий себе композиционную структуру произведения. Для живописи модерна характерны сочетание «ковровых» орнаментальных фонов и натуралистической осязаемости фигур и деталей, силуэтность, использование больших цветowych плоскостей или тонко нюансированной монохромии. Динамикой и текучестью форм отличается скульптура модерна, виртуозной игрой хрупких линий и силуэтов – графика. Значительная часть художественных открытий и достижений модерна принадлежит искусству XX в. В конце XIX в. с зарождающимся стилем были в той или иной мере связаны бельгийский архитектор В. Орта, живописцы и графики А. де Тулуз-Лотрек, П. Гоген, художники группы «Наби» во Франции, Э. Мунк в Норвегии, О. Бёрдслей в Великобритании, Ф. Валлоттон в Швейцарии.

Модернизм – художественное направление, представляющее художественно-эстетическую систему, сложившуюся в искусстве в 20-е гг. XX в., и характеризующееся противостоянием авангардных направлений классическим канонам. Понятие «модерн» используется для обозначения экспериментальных поисков, применения необычных художественных средств и форм творческого самовыражения. Модернистские художественные направления строятся путем деконструкции типологической структуры классического произведения; те или иные элементы становятся объектом художественных экспериментов; модернизм стремится противопоставить классическому искусству ориентацию на стилевое новаторство; синтез форм различных видов искусства. Ведущим течением модернизма является аван-

гардизм (символизм, фовизм, футуризм, кубизм, абстракционизм, сюрреализм, дадаизм, экспрессионизм, конструктивизм). Модернизм представил новые формы искусства: коллаж, ассоциативный монтаж, поток сознания, что повлияло на развитие современной художественной культуры.

Музыкальная форма – построение музыкального произведения, соотношение его частей. В современном музыкальном искусстве существуют формы, сложившиеся в процессе развития музыкальной культуры. Основообразующий элемент классической музыкальной формы – мотив. Последовательность нескольких мотивов образует фразу. Несколько фраз образуют предложение, предложения в свою очередь образуют период. Простейшая из музыкальных форм – двухчастная (два периода). Трехчастная форма имеет обычно контрастирующую по характеру к крайним среднюю часть.

Натурализм (франц. *naturalisme*, от лат. *naturalis* – природный, естественный) направление в литературе и искусстве, сложившееся в Европе и США в последней трети XIX в., стремившееся к объективно-точному и беспристрастному воспроизведению реальности. Сформировавшийся под воздействием позитивистской философии, натурализм уподоблял художественное познание научному, не доверяя любым формам идеологии. Творчество писателей – приверженцев натурализма (особенно Э. Золя, Э. и Ж. Гонкуров, Г. Гауптмана) оказало непосредственное влияние на Э. Мане, Э. Дега, А. де Тулуз-Лотрека во Франции, К. Менье в Бельгии, М. Либермана в Германии и многих других художников. В ином смысле – внешне жизнеподобное воспроизведение реальности, поверхностное изобразительство, пристрастие к достоверно-фактографическому воссозданию мрачных, теневых сторон жизни.

Неоготика – псевдоготика, направление в архитектуре Европы и США второй половины XIX в., использовавшее архитектурные формы, декор, а в ряде случаев и конструктивные решения готики. Зарождение неоготики (в зодчестве и парковом искусстве Великобритании) было связано с предромантическими веяниями, тягой к естественной живописности, поэтизацией Средневековья. К ранним постройкам неоготики относятся искусственные руины, часовни, беседки в английских садах и парках XVIII в. Разбуженный романтизмом интерес к национальному прошлому, археологические исследования и точные архитектурные обмеры памятников средневекового зодчества способствовали превращению неоготики в одно из основных течений архитектуры XIX в. (творчество О. Пьюджина, Дж.Г. Скотта и других в Великобритании; Э.Э. Виоле-ле-Дюка во Франции, К.Ф. Шинкеля в Германии); неоготическое

движение стимулировало во второй половине XIX в. деятельность английского художника, писателя, теоретика искусства У. Морриса (1834–1896) и прерафаэлитов.

Неоимпрессионизм (франц. neo-impressionnisme) – течение в живописи, возникшее во Франции около 1885 г., когда его главные представители Ж. Сёра и П. Синьяк разработали новую живописную технику «дивизионизм» – систему, основанную на методичном разложении сложного цветового тона на чистые цвета, которые на полотне фиксируются четко различными мазками. Французские неоимпрессионисты и их последователи (Т. ван Рейселберге в Бельгии, Дж. Сегантини в Италии и др.), развивая тенденции позднего импрессионизма, стремились приложить к искусству современные открытия в области оптики, придав методичный характер приемам разложения тонов на чистые цвета; одновременно они преодолевали случайность, фрагментарность импрессионистской композиции, прибегали в своих пейзажах и многофигурных картинах-панно к плоскостно-декоративным решениям.

Неоклассицизм (неоклассика) – общее наименование художественных течений второй половины XIX–XX в., основывавшихся на следовании традициям искусства античности, Возрождения, классицизма. Возникновение неоклассицизма обусловлено стремлением противопоставить вечные эстетические ценности тревожной и противоречивой реальности, создавать идеально-величавые формы и образы как антитезу стилистическому произволу и декоративной избыточности искусства XIX в. В изобразительном искусстве некоторые предвосхищающие неоклассицизм моменты ощутимы уже в творчестве прерафаэлитов в Великобритании, но впервые как относительно целостное явление он проявился в теоретических суждениях и практике мастеров немецкого неоидеализма. Для неоклассицизма конца XIX в. характерно сочетание определенных позднеакадемических тенденций с программным следованием принципам греческой архаики, искусства раннего Возрождения, классицизма, а также тесное соприкосновение со стилистикой символизма и модерна (творчество П. Пюви де Шаванна во Франции, Ф. Ходлера в Швейцарии и др.). Архитектурный неоклассицизм – одно из влиятельных и многообразных явлений художественной культуры XX в. Употребляется также (преимущественно в зарубежном искусствознании) для обозначения классицизма второй половины XVIII–XIX в.

Неф (франц. nef от лат. navis – корабль) – вытянутая часть интерьера романских и готических соборов и церквей, проходящая от главного входа до хоров и ограниченная с одной или двух продольных сторон колоннами или столбами. Помимо продольных нефов бывают поперечные – трансепты.

Низменное – объектная категория эстетики, служащая для выражения резко отрицательных (уродливых) предметов и явлений в действительности и искусстве, содержит в себе негатив-

ную эстетическую ценность; оно представляет собой оппозиционное понятие категории возвышенного, отчасти сочетается с категориями безобразного (крайняя степень безобразного) и ужасного. Обычно отражает животные, агрессивные, не подчиненные воле и разуму страсти человека, представляющие угрозу для развития общества (человечества). В искусстве низменное выражается через создание образа зла.

Ноктюрн (от франц. *posturne* – ночной) – мечтательная, певучая пьеса, как бы навеянная образами ночи. Ноктюрны пишутся главным образом для фортепиано (Д. Филд, Ф. Шопен, П. Чайковский, А. Скрябин), реже – для других инструментов (ноктюрн из Второго струнного квартета Бородина).

Ню (от франц. *nu* – нагой, раздетый) – жанр изобразительного искусства, посвященный изображению нагого, преимущественно женского тела. В классических произведениях искусства ню служит для раскрытия идеальных представлений о женской красоте; овеяны философско-поэтическими ассоциациями (Джорджоне, Тициан, Корреджо, Д. Веласкес), воплощают ценность земного, чувственного бытия (П. П. Рубенс) или интимно-бытовых пластов жизни (Рембрандт); утонченно-грациозные, проникнутые откровенной чувственностью ню характерны для живописи французского стилевого направления «рококо» (Ф. Буше). В искусстве XIX в. трактовка обнаженного женского тела как классического канона красоты присуща произведениям Ж.О.Д. Энгра, полемически заостренная «демифологизация» ню, перемещение модели в современную среду и обстановку – картинам Э. Мане и О. Ренуара.

Нюанс (от франц. *nuance* – оттенок, тонкое различие) – в изобразительном искусстве едва заметный переход одного цветового тона в другой (в живописи) или одной светотеневой градации в другую (в скульптуре, графике). Совокупность оттенков (нюансировка) применяется для более тонкой моделировки изображения.

Образ художественный – первоэлемент искусства, специфический способ представления реальности действительной или воображаемой в конкретно-чувственной, непосредственно воспринимаемой реципиентом форме. Художественная образность возникает в результате выражения творческого ощущения человека, такого ощущения, когда реальные истоки вещей и явлений сопрягаются с фантазийным, воображательным началом. Человек, художественно ориентированный на восприятие мира, видит в самых обыденных явлениях художественно-обобщенный образ, который возникает, как правило, в сопровождении ассоциаций (эмоционально-абстрактное сопоставление с другим, схожим состоянием в природе или человеческом бытии). Художественный образ обладает кроме всего определенной мерой художественной условности, метафоричности, а также многозначностью; в нем присутствует единство общего и единичного, ра-

ционального и эмоционального, объективного и субъективного. Это единство обеспечивает неповторимость, уникальность художественного образа. Он выступает основным звеном художественного произведения, а также являет собой целостное создание художественности вообще (спектакль, скульптура, роман, ансамбль зданий). Каждый из видов искусства обладает собственной, как правило, незаемной, системой художественных образов. Художественные образы выступают решающим фактором, обеспечивающим действенное влияние искусства на человека, один из наиболее значимых элементов в формировании художественных ценностей.

Ода (от греч. *ode* – песнь) – торжественное музыкальное (или поэтическое) произведение, в котором прославляется какое-либо событие, идея и т.п.

Опера (от итал. *opera*, буквально – сочинение) – музыкальный жанр, который родился во Флоренции благодаря усилиям кружка образованных гуманистов, известного под названием «Флорентийская камерата». Кружку покровительствовал богатый меценат граф Джовани Барди. Среди идеологов «Флорентийской камераты» был отец великого Галилео Галилея Винченцо Галилей – математик, теоретик музыки, композитор. В кружок входили видные ученые, поэты, музыканты, актеры, решившие возродить к жизни античный театр времен Софокла. Первоначально свое творение флорентийцы называли «*drama per musica*», что буквально означает «драма через музыку» или «драма на музыку». Они мечтали соединить на театральной сцене драму и музыку как равноправные компоненты целостного спектакля. Новорожденный жанр стали называть «оперой» лишь в середине XVII в. Авторы первой оперы – композитор Якопо Пери и либреттист Оттавио Ринуччини (ученик знаменитого итальянского поэта Торкватто Тассо). Их несохранившееся творение называлось «Дафна». Вторая опера «Эвридика» тех же авторов сохранилась до наших дней. В этом спектакле, представляющем собой эффектное придворное зрелище, еще не удалось достичь должного единства слова и музыки. Существенное влияние на развитие новорожденного жанра оказал участник «Флорентийской камераты» Джулио Каччини, создатель нового варианта оперы «Эвридика». Он ввел в оперу бельканто (прекрасное пение), определившее на последующие времена стилистику итальянской оперы.

Оперетта – музыкально-сценическое произведение комедийного жанра с вокально-танцевальными сценами в сопровождении оркестра и разговорными эпизодами. Как самостоятельный жанр оперетта возникла во Франции в середине XIX в. и носила характер злободневной сатиры (таковы, в частности, оперетты Ж. Оффенбаха). В венских опереттах выражается лирическое начало, мелодика близка народной австрийской и венгерской

музыке (И. Штраус-сын, Ф. Легар, И. Кальман). В современных американских опереттах (мюзикл) сказывается влияние джаза и негритянского фольклора.

Ордер (от лат. ordo – порядок) – в архитектуре определенное сочетание несущих и несомых частей стоечно-балочной конструкции, структура и художественная обработка этих частей. К несущим частям относится колонна с капителью, базой и иногда с пьедесталом, к несомым – архитрав, фриз и карниз, в совокупности составляющие антаблемент. Классическая система ордеров, получивших название от племен и исторических областей, сложилась в зодчестве Древней Греции. Гибкие и архитектурно ясные ордерные системы, способствующие выявлению логики сооружения, выработке соответствующих человеку архитектурных масштабов, организации пространства, широко применялись (иногда в чисто декоративных целях) в зодчестве Древнего Рима, Возрождения, барокко, классицизма, неоклассицизма и т.д.

Отношение эстетическое – отношения между эстетическим субъектом и объектом. Основано на бескорыстном интересе человека к эстетическому явлению, выбираемому свободно с целью получения эстетического (духовного) наслаждения. Эстетическим объектом выступает предмет или явление природы и культуры, который обладает определенными (эстетическими) качествами или свойствами: прекрасным, трагическим, комическим, возвышенным, низменным, безобразным, героическим и т.д. Эстетическим субъектом является человек, который имеет достаточно развитый эстетический потенциал, эстетическую восприимчивость и как следствие – развитую эстетическую культуру. Уровень последней определяется наличием развитых четырех структурных составляющих: эстетической потребности, эстетического чувства, эстетического вкуса, эстетического идеала индивида. Эстетическое отношение – источник и основание для реализации эстетической деятельности и создания эстетической ценности.

Оценка эстетическая – определение уровня эстетической ценности в эстетических объектах и творениях искусства. В эстетической оценке на первое место в общей системе эстетического отношения выступает позиция субъекта. Оценочное отношение с точки зрения неоксипологии, сливающееся с ценностным в процессе непосредственного эстетического (художественного) контакта, также обладает собственной критериальностью. Основными критериями здесь выступают уровень эстетических потребностей субъекта, его эстетическое чувство, личностные спецификации его переживания эстетических качеств объекта в процессе эстетического переживания, шкала ценностей в его сознании и характер его личностного процесса оценивания. Этот процесс начинается с чувственного этапа восприятия объекта; затем в процесс познания и оценки включаются рациональные эле-

менты эстетического вкуса, идеала, элементы эстетической теории. Таким образом оформляется эстетическое суждение, представляющее собой конечный результат эстетической оценки. Эстетическая оценка отличается «всеохватностью» и порой фиксирует в себе результат человеческой жизнедеятельности.

Палаццо (итал. palazzo от лат. palatium – дворец) – тип городского дворца-особняка в архитектуре итальянского Возрождения и барокко. Классическое палаццо, сложившееся в XV в. (преимущественно во Флоренции, в творчестве Ф. Брунеллески, Микелоццо да Бартоломео и др.), представляло собой трех-этажное (реже двух- или четырехэтажное) здание, выходившее фасадом на улицу, композиционным центром которого был внутренний двор, окруженный арочными галереями. С XVI в. в оформлении фасадов палаццо усилилась роль ордерных элементов и скульптурного декора, общая композиция обрела большую связь с городским окружением и природной средой (постройки Браманте, Рафаэля и др.). В различных областях Италии сложились местные разновидности палаццо.

Панно (франц. раппеан от лат. rapinus – кусок ткани) – часть стены, выделенная обрамлением (лепной рамой, лентой орнамента и т.п.) и заполненная скульптурными или живописными изображениями; картина, исполненная маслом, темперой, предназначенная для постоянного (реже временного) украшения определенного участка стены или потолка.

Парсуна – искаженное слово «персона», условное название русской, белорусской и украинской портретной живописи XVII в., сочетающей приемы иконописной техники со стремлением к реалистическому изображению человека.

Пастораль – музыкальное произведение, рисующее спокойные, идиллические картины сельской жизни (Шестая симфония Л. Бетховена). В XVII–XVIII вв. пасторалью назывались небольшие оперы, балеты, сцены из сельской жизни; в этом духе написана пастораль «Искренность пастушки» в опере «Пиковая дама» П.И. Чайковского.

Пейзаж (франц. paysage от pays – страна, местность) – жанр изобразительного искусства, в котором основным предметом изображения являются природа, реально существующая или вымышленная местность, города и архитектурные постройки (городской архитектурный пейзаж – ведута; морские виды – марина) и т.п. Часто пейзаж служит фоном в живописных, графических, скульптурных произведениях других жанров.

Периптер – прямоугольное в плане строение, обнесённое со всех сторон колоннадой.

Перспектива (франц. perspective от лат. perspicio – ясно вижу) – система изображения объемных тел на плоскости, передающая их собственную пространственную структуру и расположение в пространстве, в том числе удаленность от наблюдателя.

В зависимости от принятой в ту или иную эпоху системы пространственного видения перспектива принимала различные исторические формы (обратная перспектива в средневековом искусстве Европы и Византии; параллельная – в живописи Китая и Японии). Усиленное внимание к упорядочению пространственных построений в эпоху Возрождения, интерес мастеров к объемности и материальности пространственных форм способствовали превращению идеи научно обоснованной, адекватной зрительному восприятию перспективы в одну из главных художественных проблем времени. Последовательная система линейной или прямой перспективы, рассчитанная на фиксированную точку зрения и предполагающая единую точку схода на линии горизонта, а также пропорциональное уменьшение предметов по мере их удаления от переднего плана, разрабатывалась итальянскими мастерами XV в. (Ф. Брунеллески, Л.Б. Альберти, Мазаччо, Пьеро делла Франческа, П. Уччелло), художниками Нидерландов и Германии (братья Х. и Я. ван Эйки, А. Дюрер). Леонардо да Винчи обосновал принципы воздушной и цветовой перспективы, т.е. законы влияния воздушной среды на четкость очертаний предметов и насыщенность колорита. В эпоху барокко перспектива обогатилась сложными ракурсами, предполагающими необычные (в том числе сильно пониженные или повышенные) точки зрения. В конце XIX – начале XX в. некоторые художники, осознавшие формализм многих моментов линейной перспективы (обязательная неподвижность точки зрения, отсутствие корректировок на бифокальность зрения и т.д.), использовали так называемую сферическую перспективу (несколько точек зрения, наклон вертикальных осей к центру, разворот плоскостей к переднему плану в произведениях П. Сезанна).

Плафон (от франц. *plafond* – потолок) – в широком смысле – любое (плоское, сводчатое или купольное) перекрытие какого-либо помещения. В более узком смысле – произведение монументально-декоративной живописи и скульптуры, украшающее подобное перекрытие. Живописные плафоны исполнялись непосредственно на перекрытии (в технике фрески, масляной, клеевой живописи и т.п.) или на прикрепляемом к потолку холсте (панно). Как часть декоративного убранства церквей и парадных дворцовых помещений живописные и скульптурные плафоны получили широкое распространение в европейском искусстве XVII – начала XIX в.

Пленэр (от франц. *plein air*, буквально – открытый воздух) – термин, обозначающий передачу в картине изменений цвета под воздействием солнца и окружающей атмосферы. Пленэрная живопись сложилась в результате работы художников не в мастерской, а на открытом воздухе, что давало возможность восприятия натуры в условиях естественного освещения. Систематическая работа на пленэре вошла в художественную

практику в первой половине XIX в. (Дж. Констебл в Великобритании), в середине XIX в. приверженцами пленэра выступили К. Коро и мастера барбизонской школы во Франции. Наиболее полное воплощение принципы пленэра нашли во второй половине XIX в. в творчестве мастеров импрессионизма К. Моне, К. Писсарро, О. Ренуара и др.

Полиптих (от греч. *polyptychos* – состоящий из многих складок или дощечек) – многостворчатый живописный или рельефный складень либо несколько картин, связанных общим замыслом, а также единством цветового и композиционного строя.

Полифония (буквально – многоголосие) – вид многоголосия, одно из важнейших выразительных средств музыки, основанное на одновременном звучании нескольких самостоятельных мелодических голосов. Полифония получила широкое распространение в Средние века в Европе, особенно в хоровой музыке. Она являлась основным стилем и техникой музыкального письма вплоть до начала XVIII в., когда ее стал постепенно вытеснять гомофонно-гармонический стиль. Владение приемами полифонического искусства – неперемнное условие выработки композиторского мастерства. В XX в. вновь возродился интерес композиторов к полифонической технике. Создавались различные формы полифонических произведений – fuga, канон, инвенция, мотет, мадригал и др. Элементы полифонии (например, фугато) встречаются и в других формах музыкального произведения. В европейской музыке полифония зародилась в недрах раннего многоголосия, постепенно оформляясь в его самостоятельный вид (XI – начало XII в.). Зрелая полифония разделялась на строгий и свободный стили. Полифония строгого стиля, следовавшая определенным законам голосоведения и формообразования, была характерна для нидерландской, итальянской и других полифонических школ XV–XVI вв. Ее сменила полифония свободного стиля, вольно трактовавшая средневековые правила. В XVII в. наряду с другими выдвинулась немецкая полифоническая школа (И.С. Бах, Г. Гендель). На рубеже XVI–XVII вв. с зарождением жанра оперы оформляется гомофонно-гармонический стиль, на который стала ориентироваться вся европейская музыка, в том числе и полифоническая. Существует два вида полифонии: неимитационная и имитационная. Неимитационная полифония основана на мелодии, сопровождаемой дополнительными голосами (подголосками), как бы варьирующими ведущий голос. Имитационная полифония основывается на строгом или нестрогом повторении главной темы произведения во всех голосах.

Полихромия (от греч. *polys* – многочисленный + *chroma* – цвет) – многоцветность произведений архитектуры, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. Полихромия достигается применением разноцветных материалов или путем окраски архитектурных и скульптурных форм.

Постимпрессионизм (от лат. post после + импрессионизм) – собирательное название основных течений французской живописи конца XIX – начала XX в. Мастера постимпрессионизма, многие из которых примыкали к импрессионизму, с середины 1880-х гг. искали новые выразительные средства, способные преодолеть эмпиризм художественного мышления и позволявшие перейти от импрессионистской фиксации отдельных мгновений жизни к воплощению ее длительных состояний, материальных и духовных констант. Для периода постимпрессионизма характерно активное взаимодействие отдельных направлений и индивидуальных творческих систем. К постимпрессионизму обычно причисляют творчество мастеров неоимпрессионизма, группы «Наби», а также В. ван Гога, П. Сезанна, П. Гогена, А. де Тулуз-Лотрека.

Постмодернизм – художественная эпоха, определенный стиль и способ мировосприятия, сформировавшийся в 70–80-х гг. XX в. Постмодернизм принципиально противостоит рационалистическому подходу, он эклектичен, отличается мозаичностью, смешением стилей, художественных языков. Эстетика постмодернизма противостоит классической эстетике: она утверждает плюрализм, отрицает сложившуюся категориальную систему эстетики, отказывается от всяких норм, ограничений, оценок. Искусство понимается как бесконечный текст, наличествует избыточность художественных средств и приемов, применяемых спонтанно и интуитивно. Маргинальные элементы занимают значительное место в художественной палитре постмодернистов, эстетика постмодерна способна объявить артефактами бытовые предметы, наличествует тенденция эстетизации безобразного. Ведущими направлениями постмодернизма являются поп-арт с разновидностями (он-арт, окр-арт, эл-арт, боди-арт и т.п.), гиперреализм, перформанс, хеппенинг, сонористика, алеаторика и др.

Потребность эстетическая – субъектная категория эстетики, служащая для выражения нуждаемости индивида в разнообразных эстетических ценностях (прежде всего в прекрасном). Эта тяга к прекрасному, возвышенному, заинтересованность в эстетическом является первым импульсом, первоначальным моментом в приобщении к сфере эстетического, в освоении эстетических ценностей. Эстетическая потребность относится к разряду высокодуховных потребностей, строится на бескорыстии человека по отношению к эстетическому объекту. Она также выступает в качестве фундамента эстетической культуры личности, развивается с раннего детства совершенствуется и обогащается в течении всей жизни человека. Уровень эстетических потребностей – показатель не только эстетического развития, но общей культуры индивида.

Прекрасное – центральная объектная категория эстетики, служащая для выражения наиболее совершенных предметов и явлений в действительности и искусстве. Прекрасное концентрирует в себе максимальную меру эстетической ценности, предполагает выражение высшего, практически абсолютного совершенства, основанного на духовном субстрате (являющемся критерием прекрасного и дифференцирующем его от красивого). Прекрасное также выступает основой гармонизации мира (особенно в сочетании с истиной и добром), свободного развития общества, наиболее полного и полнокровного самовыражения человека. С наибольшей силой прекрасное выражается в выдающихся творениях искусства.

Примитивизм (от лат. *primitivus* – первый, самый ранний) – в изобразительном искусстве конца XIX–XX в. сознательное, программное «опрошение» художественных средств, обращение с этой целью к формам так называемых примитивов – произведениям первобытного, средневекового, народного искусства, детскому творчеству и т.п. Обращение к примитивизму, стремление обрести в первозданных пластах жизни эмоциональную ясность, чистоту мировосприятия свойственны в искусстве конца XIX в. творчеству П. Гогена и мастеров группы «Наби». К примитивизму также относят творчество «наивных художников», не получивших профессионального образования, но вовлеченных в общий художественный процесс (творчество А. Руссо во Франции).

Проторенессанс (от греч. *protos* – первый + франц. *Renaissance* – Возрождение) – этап в истории итальянской культуры XIII – начала XIV в., подготовивший почву для искусства Возрождения. Сложившемуся (главным образом в Тоскане) проторенессансу были свойственны пробуждающийся интерес к античному наследию (пластика Н. Пизано), стремление к уравновешенности и спокойствию архитектурной формы (постройки Арнольфо ди Камбио), к убедительности пространственных построений, эмоциональной выразительности образов, материальной осязаемости форм (живопись П. Каваллини и в особенности Джотто). Тенденции проторенессанса часто уживались с традициями так называемого итало-византийского искусства и готики (творчество Дуччо, Симоне Мартини, братьев Лоренцетти и др.).

Реализм (от позднелат. *realis* – вещественный, действительный) – в широком смысле – объективно-предметное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду художественного творчества. Важная черта реализма – убежденность в познаваемости существенных сторон реального мира средствами искусства. В изобразительном искусстве – специфика художественных средств, которая дает возможность создавать картину реально зримых форм предметной действительности. Различные элементы и тенденции ре-

ализма можно выделить, начиная с эпохи первобытного искусства. В более узком, конкретно-историческом смысле понятие «реализм» применяется по отношению к художественным явлениям, возникшим не ранее XVII в.: реализм голландской живописи XVII в. (Рембрандт и Ф. Халс), живопись Д. Веласкеса (Испания). Сюда же относится так называемый просветительский реализм XVIII в., связанный с идеологией третьего сословия (Ж.Б.С. Шарден, Ж.А. Гудон во Франции, У. Хогарт в Великобритании); демократически ориентированный реализм XIX в., проявившийся в пейзажной живописи (Дж. Констебл в Великобритании, К. Коро и мастера барбизонской школы во Франции и др.). Реализм подчинил себе жанровую живопись (Г. Курбе и Ж.Б. Милле во Франции, А. фон Менцель в Германии и др.), историческую живопись (Э. Месонье во Франции, Я. Матейко в Польше), а также портретную живопись (В. Лейбль в Германии, Дж. Сарджент и Т. Эйкинс в США), графику (О. Домье во Франции) и скульптуру (К. Менье в Бельгии).

Рельеф (франц. relief от итал. relevo – поднимаю) – скульптурное изображение на плоскости. Присущие рельефу выразительные средства – разворачивание композиции на плоскости, возможность перспективного построения пространственных планов и создания пространственных иллюзий – позволяют воспроизводить в рельефе сложные многофигурные сцены, архитектурные и пейзажные мотивы. По отношению изображения к плоскости фона различают рельеф углубленный (в том числе койланоглиф, или «анкрё», вырезанный на плоскости контур) и выпуклый, главными разновидностями которого являются барельеф и горельеф (так называемый высокий рельеф, в котором изображение выступает над плоскостью фона более чем на половину своего объема).

Рококо (рокайль) (франц. гроссо от rocaille – декоративный мотив в форме раковины) – стилевое направление в европейском искусстве первой половины XVIII в. Для рококо характерны гедонистические настроения, уход в мир иллюзорной и идиллической театральной игры, пристрастие к идиллически-пасторальным и чувственно-эротическим сюжетам. Возникшее во Франции, рококо в области архитектуры сказалось главным образом в характере декора, приобретшего подчеркнуто изящные, утонченно-усложненные формы; распространяясь в зодчестве других стран Европы (постройки Г.В. Кнобельсдорфа, И.Б. Неймана, отчасти М.Д. Пёппельмана), рококо часто выступало как местный вариант позднего барокко. Преимущественно декоративный характер имела богатая тонкими переливами цвета и одновременно несколько блеклая по колориту живопись рококо (картины и росписи Н. Ланкре, Ф. Буше, отчасти Ж.О. Фрагонара). В скульптуре рококо преобладали предназначенные для украшения интерьеров рельефы и статуи, небольшие статуэтки,

в том числе из терракоты и фарфора (изделия И.И. Кендлера). Прихотливое изящество отделки, частое заимствование экзотических декоративных мотивов китайского искусства, виртуозное выявление выразительных возможностей материала присущи рокайльному декоративно-прикладному искусству.

Романский стиль – художественный стиль, господствовавший в искусстве Западной Европы (также в некоторых странах Восточной Европы) в основном в X–XII вв. Главная роль в романском стиле отводилась суровой, крепостного вида архитектуре. Монастырские комплексы, храмы, замки располагались, как правило, на возвышенных местах и господствовали над местностью; их наружный облик был исполнен спокойной и торжественной силы, отличался монолитной цельностью, подчеркнутой массивностью стен, стереометричностью объемов, мерным ритмом простого по формам архитектурного декора. Внутри здания романского стиля делились на пространственные ячейки, перекрытые сводами (иногда куполами) на полуциркульных арках. В изобразительном искусстве главное место занимали монументальные рельефы на порталах храмов и резные капители колонн, а также книжная миниатюра, получившая в эту эпоху значительное развитие. Высокого уровня достигло декоративно-прикладное искусство романского стиля – литье, чеканка, резьба по кости, эмальерное дело и т.п. С середины XII в. романский стиль начинает вытесняться зародившейся во Франции и Англии готикой. В XIX в. романское зодчество становится объектом подражания и стилизации в эклектической архитектуре Европы и США (постройки Г. Х. Ричардсона и др.).

Романтизм (франц. *romantisme*) – идейное и художественное движение в европейской и американской культуре конца XVIII – начала XIX в. Зародился в качестве реакции на рационализм и механицизм эстетики классицизма и философии Просвещения, утвердился в эпоху революционной ломки старого миропорядка. Романтизм противопоставил утилитаризму и нивелированию личности устремленность к безграничной свободе. Несет жажду совершенства и обновления, пафос личной и гражданской независимости.

Мучительный разлад идеала и действительности лег в основу романтического мировосприятия. Утверждение самоценности творческой и духовной жизни человека, изображение сильных страстей, одухотворение природы, интерес к национальному прошлому, стремление к синтетическим формам искусства сочетаются в романтизме с мотивами мировой скорби, тягой к исследованию и воссозданию теневой, ночной стороны человеческой души, со знаменитой «романтической иронией», позволявшей романтикам смело сопоставлять и уравнивать высокое и низменное, трагическое и комическое, реальное и фантастическое.

Символизм (франц. symbolisme от греч. symbolon – знак, символ) – направление в художественной культуре Европы и США конца XIX – начала XX в. Эстетические принципы в символизме возникли из идеи романтизма, философии А. Шопенгауэра, Э. Гартмана, Ф. Ницше, творчества композитора Р. Вагнера. Идеологи направления универсальным инструментом познания тайн бытия и сознания считали символ, порожденный поэтическим прозрением и выражающий эзотерический, скрытый от обыденного сознания смысл явлений. Не обладая собственной ярко выраженной стилистикой, символизм стал своего рода «идейным» движением, привлекавшим самых разных по манере мастеров. Воссоздание и толкование основных символических мотивов, таких как «любовь», «смерть», «страдание», «ожидание», – с различных стилистических позиций воплощались в произведениях П. Пюви де Шаванна, Г. Моро, О. Редона во Франции, Ф. Ходлера и А. Бёклина в Швейцарии, Дж. Энсора и Ф. Ропса в Бельгии, Э. Мунка в Норвегии, М. Клингера и Ф. фон Штука в Германии; близко к символизму творчество П. Гогена и мастеров группы «Наби» во Франции, графика О. Бёрдслея в Великобритании, работы многих мастеров стиля модерн.

Стиль (лат. stilus, stylus от греч. stylos – остроконечная палочка для письма) – устойчивое единство образной системы, выразительных средств, характеризующее художественное своеобразие тех или иных явлений искусства, будь то крупная художественная эпоха, отдельное художественное направление или манера отдельного художника. В искусствознании особо выделяются исторические стили – этапы развития искусства, когда вырабатывалась цельная система, охватывающая различные виды художественной культуры и обладающая формальной и содержательной цельностью, создающая образно-пластический строй в произведениях архитектуры, скульптуры, живописи, декоративного искусства (романский стиль, готика, возрождение, барокко, классицизм и др.).

Темп (от лат. tempus – время) – скорость движения, указанная в начале крупных разделов музыкального произведения, как правило, на итальянском. Темп произведения часто зависит от его характера и содержания; бывает медленный – Largo (очень широко), Adagio (медленно), Lento (весьма медленно); умеренный – Andante (в виде спокойной походки), Moderato (умеренно), Allegretto (довольно оживленно), быстрый – Allegro (весело), Vivace (живо), Presto (очень быстро).

Тон – интервальное соотношение двух звуков равномерно темперированного строя, равное двум полутонам. Тонотом называют также звук, имеющий точную высоту. Наряду с полутоном тон является единицей измерения интервалов.

Трагедия (от греч. tragidia – козлиная песнь) – вид драмы, в котором на первый план выдвигается пафос трагического; про-

тивоположен комедии. В трагедии личность вступает в неразрешимый конфликт с роком, миром, обществом, который ведет ее к гибели.

Трагическое – объектная категория эстетики, служащая для выражения сущности беспощадной, бескомпромиссной борьбы нового и старого, прекрасного и безобразного; основана на острых, неразрешимых на данном этапе развития противоречиях и кончается страданиями народа и гибелью человека. Трагическое в жизни однозначно, ибо потери практически невозможны. Трагическое в искусстве многозначно, так как с гибелью героя не исчезают, а укрепляются духовные идеалы (прежде всего – эстетический), которые он утверждает. Трагическое как категория эстетики соотносится с категориями прекрасного и возвышенного; противостоит категории комического. Трагическое в искусстве оказывает возвышающее и очищающее воздействие на людей (катарсис). С наибольшей силой выражается в особом жанре – трагедии.

Увертюра (от франц. *ouverture* – открытие) – совокупность различных технических приемов обработки оркестровой пьесы, исполняемой перед театральным представлением и вводящей в круг идей и настроений предстоящего зрелища. Обычно увертюры пишутся в сонатной форме; вступительные пьесы, написанные в другой форме, называются интродукциями, вступлениями, прелюдиями и т.д. В XIX в. под названием концертных увертюр появились самостоятельные оркестровые пьесы, часто программные (торжественная увертюра «1812 год» Чайковского и др.).

Фактура (от лат. *factura* – обработка, строение) – характер поверхности художественного произведения, возникший в результате ее обработки. В живописи – характер красочного слоя, зависящий от манеры наложения мазков; в скульптуре и произведениях декоративно-прикладного искусства – совокупность различных технических приемов обработки поверхности (статуи, рельефы, сосуды и т.д.). Эффекты фактуры наиболее полно выявляют личный почерк, индивидуальную творческую манеру художника.

Фреска (от итал. *fresco*, буквально – свежий) – техника живописи, в которой краски (на чистой или известковой воде) накладываются на свежую, сырую штукатурку, при высыхании она образует тончайшую прозрачную пленку кристаллического карбоната кальция. Эта пленка закрепляет краски и делает фреску долговечной. Также – произведение, выполненное в данной технике.

Хорал – хоровое песнопение, одноголосное (унисонное) в католической церкви и многоголосное – в протестантской. Старинные хоралы отличались возвышенным характером музыки и малоподвижным, статичным ритмом. Также – пьеса, выдержан-

ная в аккордово-гармоническом складе (со строгим голосоведением) и напоминающая старинное церковное пение. Таков, например, Хорал ля минор для органа французского композитора С. Франка.

Художественная культура – совокупность художественных ценностей, функционирующих в обществе. Обычно художественные ценности создаются или заимствуются этносом в течение столетий социокультурного развития. Художественные ценности, вошедшие в ареал национальной художественной культуры, детерминируются менталитетом этноса и традициями национальной культуры. В развитой национальной культуре художественная культура представляет собой аксиологическую пансистему, включающую три взаимосвязанные системы: систему художественного производства, художественного потребления и художественного оценивания. Художественная культура личности включает совокупность освоенных индивидом художественных ценностей, уровень его художественного восприятия и художественного вкуса.

Художественный вкус – способность человека непосредственно, по первому впечатлению воспринимать и оценивать произведение искусства. Фундаментальным основанием художественного вкуса выступает художественный опыт индивида, в котором в целостном единстве сливаются результаты восприятия творений искусства и индивидуальные (прежде всего эстетические) способности человека. Непосредственные контакты с произведениями искусства, их качественный уровень, интенсивность художественного общения – все эти факторы составляют как бы объективную сторону структуры художественного вкуса, на основе которого формируется художественный опыт личности. Субъективную сторону структуры художественного вкуса составляют психофизические и эстетико-художественные способности человека, его характер, темперамент, эстетическая отзывчивость, интуитивная предрасположенность к художественному, особенности и интенсивность художественного восприятия индивида.

Художественное – метакатегория эстетики, служащая для выражения в образной форме ценностей человеческого существования (художественных ценностей). Ядром художественного является искусство, хотя художественное начало присутствует во всех сферах бытия, связанных с духовным существованием человека.

Художественность – мера художественной ценности произведения искусства, в которой ведущее место занимает уровень эстетического (в частности, прекрасного), выраженного в нем.

Ценность эстетическая – высокодуховная ценность, выражающая значимость предметов и явлений с точки зрения эстетического совершенства. Эстетическая ценность ориентирована на ро-

довую сущность человека (все совершенное воспринимается таким с точки зрения человеческого рода); именно в силу этого эстетические ценности, как правило, входят в спектр общечеловеческих ценностей. В то же время в основе эстетической ценности лежит чувственное начало. Предметы и явления как эстетические объекты имеют качества и свойства (прекрасное, возвышенное, трагическое и т.п.); в процессе эстетического созерцания, восприятия и переживания (включение участия эстетического субъекта) они приобретают эстетическую ценность. Принципиально важным является то, что эстетическое пронизывает всю структуру духовной культуры и что эстетическая ценность обнаруживает способность сочетаться с другими духовными ценностями (познавательной, нравственной, религиозной и др.). Эстетическое в силу этого способно выступать в качестве критерия любых видов и форм человеческой деятельности.

Чувство эстетическое – субъектная категория эстетики, служащая для выражения специфического эмоционального переживания человеком его отношения к действительности и к искусству. Эстетические чувства как непосредственные эмоциональные переживания формируются в процессе духовного становления личности и представляют собой особенности индивидуальности человека, его социальный опыт, весь его духовный мир. Отличаются большим разнообразием: это чувство прекрасного, стимулирующее максимальное выявление творческого начала в человеке; чувство возвышенного, вызывающее человеческое восхищение явлениями природы; величие в деяниях человека; катарсическое очищение; результат проявления чувства трагического, радость жизни через чувство комического.

Эстетическое чувство характеризуется двумя особенностями, определяющими его своеобразие: зиждется на высокодуховной (эстетической) потребности; в процессе практического раскрытия (эстетическое восприятие) приводит к эстетическому наслаждению. Потенциально эстетическое чувство существует бессознательно, при встрече с объектом раскрывается в непосредственной эмоциональной реакции, рефлексирова, служит основанием для проявления эстетического вкуса.

Эклектизм (от греч. *eklektikos* – способный выбирать, выбирающий) – соединение разнородных художественных элементов в одной композиции или стилевой системе. К эклектизму тяготели, например, мастера болонской школы в Италии, полагавшие, что могут достичь совершенства, соединяя лучшие стороны творчества великих мастеров Возрождения. В истории искусства наиболее заметное место занимает эклектизм архитектуры середины – второй половины XIX в., чрезвычайно широко использовавший формы различных исторических стилей (романского, готики, ренессанса, барокко, рококо и др.). В сфере изобразительного искусства эклектизм наиболее характерен для салонного искусства.

Экспрессионизм (от лат. *expressio* – выражение) – направление, развивавшееся в европейском искусстве и литературе примерно с 1905-го по 1920-е гг.; возникло как отклик на Первую мировую войну и последовавшие революционные потрясения, стало выражением протеста против уродств современной буржуазной цивилизации.

Элегия (от греч. *elegia* – жалоба) – пьеса печально-задумчивого характера. Известны Элегия для фортепиано С. Рахманинова, Элегия из Серенады для струнного оркестра П. Чайковского, Элегия для голоса, фортепиано и виолончели Ж. Массне.

Эллинизм – период между 323 и 30 гг. до н.э. в истории стран восточного Средиземноморья. На месте державы Александра Македонского образовалось несколько государств: Селевкиды, Птолемеи, Пергам, Понтийское царство и др. Их политический строй сочетал элементы восточных монархий с особенностями греческого полиса, а культура – греческие и местные восточные традиции. В течение I–II вв. эти государства постепенно попали под власть Рима.

Эпос (от греч. *epos* – слово, повествование, рассказ) – литературный род наряду с лирикой и драмой. Основу эпического произведения составляет отражение внешнего по отношению к рассказчику окружающего мира. Эпические жанры: сказка, предание, разновидности героического эпоса, эпopeя, повесть, рассказ, новелла, роман, очерк и др.

Эскиз (франц. *esquisse*) – предварительный набросок, фиксирующий замысел художественного произведения или его отдельной части. В эскизе намечаются композиционное построение, пространственные планы, основные цветовые соотношения будущего произведения. Эскизы бывают графические, живописные, скульптурные и обычно отличаются свободой, беглой манерой исполнения, но могут быть и детально проработанными.

Эстетическая культура – своеобразная часть культуры, совокупность эстетических ценностей, имеющих в обществе. Обычно эстетические ценности либо вырабатываются народом (этносом) на длительном пути его историко-социального развития, либо заимствуются из инациональных культур (трансформируясь в свете ментальности этноса и традиции национальной культуры). Под эстетической культурой личности имеется в виду совокупность освоенных индивидом эстетических ценностей, уровень его эстетических потребностей, чувства, идеалов.

Эстетический вкус – субъектная категория эстетики, характеризующая способность личности по первоначальному впечатлению оценивать эстетические объекты (эстетические ценности). Эстетический вкус синтезирует в себе качества эстетического чувства и эстетического идеала. В опоре на последний строятся суждения эстетического вкуса, вернее коррекция мыслью результатов чувственного восприятия. Во вкусовом проявлении

эстетического переживания выражается внутренний мир человека, его индивидуальная неповторимость. Эстетический вкус является ведущим критерием эстетической оценки. Вкус содержит в себе элемент врожденности, но решающим фактором его становления выступает эстетический опыт личности. Вкусы дифференцируются на хорошие, развитые (основываются на богатом и качественном эстетическом опыте), плохие, неразвитые, а также своеобразные, связанные как с индивидуальностью, так и со специфической эстетической «платформой» отдельных художников (вспомним, что Л.Н. Толстой отвергал творчество В. Шекспира).

Эстетический идеал – субъектная категория эстетики, выражающая представления людей о совершенном человеке, о совершенном искусстве. Структура эстетического идеала, аналогична структуре эстетического вкуса: это также синтез рационального и эмоционального, но здесь доминирует рациональное, так как идеал прежде всего – обобщенная мысль. Одновременно это конкретно-чувственный прообраз (должного и желаемого); наличием значительного чувственного начала эстетический идеал отличается от социального (политического) и нравственного идеалов общества, с которыми он связан в системе социума. Эстетический идеал венчает структуру эстетической культуры личности: он выступает и как цель, и как высшая форма, образец, и как стимул поведения и деятельности, и как высший критерий эстетической оценки. Существует диалектика относительного и абсолютного в эстетическом идеале: представления о красоте могут изменяться в зависимости от предпочтений данного поколения, этнических установок, классовых подходов, психологических особенностей индивидов. Но есть и абсолютное в эстетическом идеале: общечеловеческое представление о высшем совершенстве. С наибольшей силой эстетический идеал выражается в шедеврах искусства.

Эстетическое – метакатегория эстетики, служащая для выражения предметного бытия на чувственно-выразительной основе, стремящегося к совершенству. Характер и качество эстетического измеряется (оценивается) на практике уровнем эстетических ценностей, которые оно содержит.

Эстетическое воспитание – формирование у человека способности воспринимать, творить и оценивать эстетическое в действительности и в искусстве. Исходя из того что основу эстетического составляет чувственное совершенство, результатом успешного эстетического воспитания можно считать выработку у человека высокого уровня развития эстетического потенциала личности, главными компонентами которого выступают эстетическая потребность, эстетическое чувство, степень эстетической отзывчивости и уровень эстетического переживания, развитые эстетический вкус и эстетический идеал.

Этноэстетика – область эстетической науки, которая изучает систему воззрений и эстетический опыт в ареале эстетического, сложившиеся в процессе социально-культурного развития определенного этноса (народа). Суверенная эстетическая система мировоззрения и мироощущения этноса создается вокруг его понимания (ощущения) эстетических и художественных ценностей и строится на основе его менталитета, что подчеркивает уникальность проявления этноса (и национальной культуры) в общей панораме развития духовной культуры человечества.

Язык искусства – совокупность художественных средств и приемов при воплощении содержания и создании значимой формы произведения искусства. Системы художественных средств, приемов и даже художественных возможностей оттачиваются годами, десятилетиями, а порой и столетиями. Это прежде всего зависит от процессов исторического развития видов искусства и жанров внутри них. Каждый из видов (жанров) вырабатывает собственный язык, специфические художественные (прежде всего изобразительно-выразительные) средства. В архитектуре – это пространственные соотношения, пропорциональность, ритм, архитектоника, в живописи – сочетание цвета, светотень; в графике – рисунок; в музыке – ритм, мелодика, звук; в хореографии – движение, жест; в кино – изобразительный ряд, подержанный звуком, монтаж. Язык искусства во многом зависит от материала, благодаря которому создается художественный образ (слово, цвет, звук, мрамор, человеческое тело) в данном виде искусства. Большие творцы зачастую вырабатывают собственный художественный язык. Язык настоящего искусства обладает мощным воздействием на человека в силу того, что он обращается непосредственно к духовному миру человека, к его подсознанию.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотель. Сочинения: в 4 т. / Аристотель. М., 1976. Т. 2.*
Аристотель. Поэтика. Риторика. Философия / Аристотель. СПб., 2000.
Борев, Ю.Б. Эстетика: в 2 т. / Ю.Б. Борев. Смоленск, 1997. Т. 2.
Бычков, В.В. Эстетика / В.В. Бычков. М., 2008.
Гилберт, К. История эстетики / К. Гилберт, Г. Кун. М., 1960.
Громов, Е.С. Начала эстетических знаний: эстетика и искусство / Е.С. Громов. М., 1984.
Гулыга, А.В. Принципы эстетики / А.В. Гулыга. М., 1987.
Дорошевич, Э.К. Очерк истории эстетической мысли Белоруссии / Э.К. Дорошевич, В.М. Конон. М., 1972.
Зись, А.Я. Виды искусства / А.Я. Зись. М., 1979.
Зись, А.Я. Искусство и эстетика: традиционные категории и современные проблемы / А.Я. Зись. М., 1975.
История эстетики: в 5 т. / под ред. М.Ф. Овсянникова. М., 1962–1970.
Каган, М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике / М.С. Каган. Л., 1971.
Каган, М.С. Морфология искусства: историко теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства: ч. 1–3 / М.С. Каган. Л., 1972.
Каменская, Е.Н. Этика. Эстетика: конспект лекций / Е.Н. Каменская. Ростов н/Д, 2005.
Киященко, Н.И. Эстетика – философская наука / Н.И. Киященко. М., 2005.
Кривцун, О.А. Эстетика / О.А. Кривцун. М., 2001.
Конон, В.М. Эстетическая мысль Советской Белоруссии: основ. Этапы становления и развития / В.М. Конон. Минск, 1978.
Конон, В.М. Проблемы искусства и эстетики в общественной мысли Белоруссии начала XX в. / В.М. Конон. Минск, 1985.
Крутоус, В.П. Категория прекрасного и эстетический идеал / В.П. Крутоус. М., 1985.
Крюковский, Н.И. Основные эстетические категории: опыт систематизации / Н.И. Крюковский. Минск, 1974.
Лейзеров, Н.Л. Образность в искусстве / Н.Л. Лейзеров. М., 1974.
Лосев, А.Ф. История античной эстетики / А.Ф. Лосев. М., 1963–1992.
Лукач, Дьёрдь. Своеобразие эстетического: в 4 т. / Дьёрдь Лукач. М., 1986. Т. 2.
Любимова, Т.Б. Комическое, его виды и жанры / Т.Б. Любимова. М., 1990.

Любимова, Т.Б. Трагическое как эстетическая категория / Т.Б. Любимова. М., 1985.

Мартынов, В.Ф. Эстетика: учебное пособие для вузов / В.Ф. Мартынов. Минск, 2004.

Майхрович, А.С. Об эстетическом освоении действительности / А.С. Майхрович. Минск, 1973.

Савилова, Т.А. Эстетические категории: опыт классификации / Т.А. Савилова. Киев, 1977.

Салеев, В.А. Искусство и его оценка / В.А. Салеев. Минск, 1977.

Салееў, В.А. Мастацтва. «Мастацтва» і сучаснасць / В.А. Салееў. Мінск, 2006.

Столович, Л.Н. Категория прекрасного и общественный идеал: историко-проблемные очерки / Л.Н. Столович. М., 1969.

Шеллинг, Фридрих Вильгельм. Философия искусства / под общ. ред. М.Ф. Овсянникова. М., 1999.

Яковлев, Е.Г. Эстетика / Е.Г. Яковлев. М., 2006.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Эстетика как философская наука	5
1.1. Предмет эстетики	5
1.2. Структура эстетической теории и задачи курса эстетики в системе образования ...	7
1.3. Методы и функции эстетики, ее функции	9
1.4. Эстетика в системе гуманитарного знания	11
Глава 2. История эстетических учений	13
2.1. Основные теории античной эстетики	13
2.2. Средневековая эстетика	17
2.3. Эстетика эпохи Возрождения	21
2.4. Эстетика классицизма	26
2.5. Эстетика Просвещения	28
2.6. Эстетические идеи немецкой классической философии	30
2.7. Марксистский этап в развитии эстетической мысли	34
2.8. Неклассические концепции западноевропейской эстетики XIX в.	35
2.9. Развитие русской эстетической мысли	36
2.10. Эстетика в Беларуси	40
Глава 3. Эстетическое отношение, эстетическая деятельность, эстетическая ценность и эстетическая оценка	49
3.1. Эстетическое отношение	49
3.2. Эстетическая деятельность	52
3.3. Эстетическая ценность и эстетическая оценка в свете неоксипологии.	55
Глава 4. Категории эстетики	58
4.1. Система эстетических категорий	58
4.2. Эстетическое как метакатегория эстетики	61
Глава 5. Объектные категории эстетики	69
5.1. Проблема прекрасного в эстетике. Прекрасное и безобразное	69
5.2. Категории эстетики: возвышенное и низменное ...	78

5.3. Категории эстетики: трагическое и комическое ...	81
Глава 6. Эстетическая структура личности, эстетическое сознание и субъектные категории эстетики	85
6.1. Эстетическая структура личности	85
6.2. Эстетическое сознание	88
6.3. Субъектные категории эстетики	89
Глава 7. Художественное как метакатегория эстетики ...	96
Глава 8. Природа искусства	111
8.1. Эстетические основания искусства	111
8.2. Полифункциональность искусства	115
Глава 9. Морфология искусства	117
Глава 10. Виды искусства	126
10.1. Художественная литература	126
10.2. Архитектура	129
10.3. Дизайн	133
10.4. Изобразительные искусства	135
10.5. Синтетические искусства	139
10.6. Музыка	141
10.7. Хореография	143
Глава 11. Художественное творчество и художественное произведение	147
11.1. Сущность и природа художественного творчества	147
11.2. Художественное произведение	150
11.3. Категории, анализирующие степень ценности художественного произведения	155
Глава 12. Эстетика XX века	157
12.1. Основные тенденции развития эстетики в XX в.	157
12.2. Модернизм	160
12.3. Постмодернизм	164
Заключение	168
Краткий терминологический словарь	170
Литература	205