

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ «ПОЛОЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Д. А. КОНДАКОВ

## **ЭСТЕТИКА**

### **УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС**

для студентов специальностей 1-02 03 06 «Иностранные языки»,  
1-02 01 02 «История», 1-02 01 02-04 «История. Иностранный язык»

Новополоцк 2007

УДК 18(075.8)  
ББК 87.8я73  
К 64

Рекомендован к изданию методической комиссией  
историко-филологического факультета

**РЕЦЕНЗЕНТЫ:**

И. М. НАЛИВАЙКО, кандидат филос. наук, доцент кафедры  
философии культуры БГУ;  
Н. Б. ЛЫСОВА, кандидат филол. наук, доцент

**Кондаков, Д. А.**

Эстетика : учеб.-метод. комплекс для студ. спец. 1-02 03 06 «Иностранные  
языки», 1-02 01 02 «История», 1-02 01 02-04 «История. Иностранный язык» /  
Д. А. Кондаков. – Новополюцк : ПГУ, 2007. – 164 с.

ISBN 978-985-418-572-9.

Содержит программу курса, краткий конспект лекций, словарь основных терминов и понятий, практикумы, материалы для самостоятельной работы студентов, списки основной и дополнительной литературы, тестовые задания и ключи к ним для самопроверки.

Предназначен для студентов гуманитарных специальностей и всех, кто интересуется эстетической проблематикой.

**УДК 18(075.8)  
ББК 87.8я73**

На первой стороне обложки –  
фасад Дворца Дожей в Венеции

**ISBN 978-985-418-572-9**

© Кондаков Д. А., 2007  
© Оформление. УО «ПГУ», 2007

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
Тематический план курса «Эстетика».....	6
<b>ЧАСТЬ 1.</b> Программа курса лекций по эстетике .....	7
Учебная и справочная литература .....	12
<b>ЧАСТЬ 2.</b> Краткий конспект лекций по эстетике .....	13
<b>Раздел 1.</b> Эстетика как философско-теоретическая рефлексия по поводу прекрасного.....	13
Тема 1. Предмет и задачи эстетики .....	13
Тема 2. Эстетическая деятельность и эстетическое сознание .....	17
Тема 3. Эстетика и семиотика.....	27
Тема 4. Сущность искусства как специфической формы отражения действительности.....	34
Тема 5. Искусство в системе культуры.....	43
Тема 6. Морфология искусства.....	51
<b>Раздел 2.</b> История эстетической мысли.....	61
Тема 7. Художественное сознание античности.....	61
Тема 8. Эстетические представления средневековья и Возрождения .....	69
Тема 9. Художественная теория XVII – XVIII веков .....	77
Тема 10. Немецкая классическая эстетика.....	86
Тема 11. Художественная концепция романтизма .....	93
Тема 12. Неклассическая и постнеклассическая эстетика .....	101
Словарь основных терминов и понятий.....	110
<b>ЧАСТЬ 3.</b> Практикумы.....	114
<b>ЧАСТЬ 4.</b> Материалы для самостоятельной работы .....	136
<b>ЧАСТЬ 5.</b> Тесты.....	143

## ВВЕДЕНИЕ

«Прекрасное трудно». Даже если произвести метонимический перенос, принимая за часть одну категорию, всю науку эстетику, известное утверждение Платона останется абсолютно верным. Эстетическое, прекрасное, красота на протяжении долгих веков составляли предмет живейших споров. За ними редко признавалась полная самостоятельность, при их описании часто возникала неоднозначность. И по сегодняшний день расхожее выражение «на вкус и цвет товарищей нет» претендует на то, чтобы исчерпать все человеческое представление об идеале, гармонии в искусстве и вообще обо всех суждениях, основанных на чувственном познании. В преодолении подобных заблуждений состоит одна из задач университетского курса эстетики.

Признавая в каждом индивиде уникальность и самодостаточность, нельзя забывать, что первейшей функцией гражданского общества является консолидация всех его членов на основе определенных ценностей. А среди них одними из наиболее значимых являются эстетические ценности во всем их многообразии. Имей каждый из нас свое, сугубо частное представление о красоте, гармонии, вкусе, вряд ли мы смогли бы полноценно общаться и понимать друг друга. Уравнение «прекрасное = *сознание* + *сопереживание*» является верным только в том случае, если к обоим его переменным добавляется приставка *со*. Все, что мы знаем и ощущаем, значимо лишь в том случае, если кто-то еще разделяет, то есть в некоторой степени подтверждает, наши взгляды. Все наши эмоции и переживания обретают настоящую силу и глубину лишь будучи отраженными в сознании другого. Это в особенности важно учитывать на современном этапе общественного развития, отмеченного динамичными процессами глобализации и культурной унификации.

Современная эстетика тяготеет к тому, чтобы взять на себя функцию обобщения мирового художественного опыта. Именно поэтому данный учебно-методический комплекс ориентирован на студентов гуманитарных специальностей «История» и «Иностранные языки» (с дополнительными специальностями). Представленная подобным образом эстетика обобщает, приводит в систему, закладывает теоретический фундамент знаний, которые студенты получили на курсах истории культуры, культурологии, литературы страны изучаемого языка или белорусской литературы, анализа художественного текста.

Важно также показать иное лицо эстетики, раскрыть ее философский аспект. В этом качестве она предстает одной из форм познания мира, его освоения по особым законам. Следовательно, овладение ею в такой форме дает студентам определенные практические навыки, учит их самостоятельно мыслить, анализировать разнообразные явления современной действительности. Ведь механическое знание отнюдь не гарантирует понимания, а без него становится невозможным адекватное вхождение в профессиональную деятельность. С этим практическим вопросом связано также формирование представления о мире как гетерогенном, но целостном единстве. Данная характеристика проявляется в самой многообразии определений эстетики, отражающих вариативные подходы к предмету.

Таковы задачи разработанного учебно-методического комплекса по курсу «Эстетика». В его основу положена типовая учебная программа базового курса данной дисциплины, которая соответствует требованиям государственного образовательного стандарта «Высшее образование: цикл социально-гуманитарных дисциплин».

В соответствии с программой предложен краткий конспект лекций по эстетике. В нем равное внимание уделяется теоретической составляющей, формирующей представление об основных категориях и концепциях эстетического знания, и их историческому бытованию, эволюции во времени (прежде всего, во времени европейском). Подобное построение материала обеспечивает логичность и содержательность изложения основных проблем курса.

Значительное место в учебно-методическом комплексе отводится самостоятельной работе студентов – аудиторной и внеаудиторной. С этой целью представлены списки тем для докладов и рефератов, эссе, тестовые задания. Разработанные планы семинарских занятий сопровождаются списками научной и учебной литературы философской, исторической, искусствоведческой и литературоведческой направленности.

**ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН КУРСА «ЭСТЕТИКА»**  
**(36 часов)**

Темы изучаемого курса	Лекции	Семинары	Всего
<b>Раздел I. Эстетика как философско-теоретическая рефлексия по поводу прекрасного</b>			
Тема 1. Предмет и задачи эстетики	1	1	2
Тема 2. Эстетическая деятельность и эстетическое сознание	3	1	4
Тема 3. Эстетика и семиотика	2	1	3
Тема 4. Сущность искусства как специфической формы отражения действительности	2	1	3
Тема 5. Искусство в системе культуры	2	1	3
Тема 6. Морфология искусства	2	1	3
<b>Раздел II. История эстетической мысли</b>			
Тема 7. Художественное сознание античности	2	1	3
Тема 8. Эстетические представления средневековья и Возрождения	2	1	3
Тема 9. Художественная теория XVII – XVIII веков	2	1	3
Тема 10. Немецкая классическая эстетика	2	1	3
Тема 11. Романтическая концепция искусства	2	1	3
Тема 12. Неклассическая и постнеклассическая эстетика	2	1	3
Всего:	24	12	36

## ЧАСТЬ 1. ПРОГРАММА КУРСА ЛЕКЦИЙ ПО ЭСТЕТИКЕ

### РАЗДЕЛ I. ЭСТЕТИКА КАК ФИЛОСОФСКО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ ПО ПОВОДУ ПРЕКРАСНОГО

#### Тема 1. Предмет и задачи эстетики

*Цель изучения темы: установить основы эстетики как философского учения, выявить ее структуру, определить место в системе гуманитарного знания.*

Эстетика как учение о чувственном познании, о природе и видах эстетического в действительности, о законах эстетической деятельности, о наиболее общих принципах освоения мира по законам красоты. Эстетическое отношение как главный предмет науки эстетики. Возникновение эстетики как науки и изменение ее предмета в процессе развития общественно-исторической практики. Эстетическая культура. Место эстетики в системе наук об искусстве и в системе философских дисциплин. Перспективы развития эстетики.

*Ведущая идея: эстетика – теоретическая форма осмысления функционирования эмоциональной сферы человека, законов духовного самопознания, творческого самовыражения и саморазвития.*

#### Тема 2. Эстетическая деятельность и эстетическое сознание

*Цель изучения темы: обнаружить основные структурные элементы эстетической деятельности и эстетического сознания, продемонстрировать особенности их взаимодействия.*

Эстетическое как метакатегория. Соотношение художественного и эстетического. Структура эстетического сознания: потребность, чувство, восприятие, оценка, вкус, идеал. Эстетическое познание: прекрасное и безобразное, возвышенное, трагическое и комическое. Новые эстетические категории: типичное, фантастическое, ужасное. Законы эстетической деятельности. Сферы эстетической деятельности: практическая, художественно-практическая, художественно-творческая, художественно-рецептивная, рецептивно-эстетическая, духовно-культурная и теоретическая.

*Ведущая идея: эстетическое сознание – продукт универсального, незаинтересованного, предсказательного отношения к миру, определяющего характер эстетического самовыражения.*

#### Тема 3. Эстетика и семиотика

*Цель изучения темы: определить основные стратегии семиотической репрезентации эстетических феноменов действительности.*

Семиотика как учение об эстетических знаках. Коммуникативная сущность произведения искусства. Схема передачи информации: адресант и

адресат, сигнал и канал. Понятия кода и шума. Нейтрализация шума посредством усложнения кода. Функции вербального сообщения и уровни эстетического сообщения. Неоднозначность и авторефлексивность эстетического сообщения. Художественный код как неповторимый идиолект, стремящийся к универсальности.

*Ведущая идея: художественное произведение представляет собой оригинальную знаковую систему, формы которой остаются неизменными, а содержание обусловлено культурно-историческим контекстом и индивидуальным опытом воспринимающего.*

#### **Тема 4. Сущность искусства как специфической формы отражения действительности**

*Цель изучения темы: осмыслить своеобразие художественного отношения к действительности, ее освоения и преобразования средствами искусства.*

Образное освоение мира и функции искусства. Искусство как воспроизведение, преобразование и оценка действительности. Специфика художественного образа: типическое и индивидуальное, объективное и субъективное, рациональное и эмоциональное. Способы художественного обобщения. Процесс художественного творчества. Способности, одарённость, талант, гений – категории психологического анализа искусства. Стиль и манера. «Образцовый читатель» и «образцовый автор». Структура стиля. Диалектика традиций и новаторства. Эпигонство и преемственность в искусстве.

*Ведущая идея: искусство представляет мир как целостное единство, составленное из разнородных элементов и противоположных начал.*

#### **Тема 5. Искусство в системе культуры**

*Цель изучения темы: определить социокультурный аспект художественного творчества и его связь с другими видами эстетической деятельности.*

Культура как «мир человека». Сущность искусства как культурного феномена. Понятие художественной культуры. Роль искусства в трансляции культурной традиции. Национальное, интернациональное и общечеловеческое в искусстве. Взаимосвязь искусства с другими сферами культуры. Эстетическая культура. Искусство как ядро эстетической культуры. Искусство и магический ритуал. Искусство и мифотворчество.

*Ведущая идея: искусство – наивысший вид эстетического освоения действительности, тесно связанный с духовными общественными практиками, передающий из поколения в поколение общечеловеческие ценности.*

#### **Тема 6. Морфология искусства**

*Цель изучения темы: обосновать деление искусства на виды и роды и охарактеризовать их.*

Источник многообразия видов искусства. Различные классификации искусств в истории эстетики. Взаимодействие различных видов искусства.



Роды и жанры в искусстве. Архитектура – вид искусства и особый вид эстетической деятельности. Изобразительные искусства: живопись, графика, скульптура. Музыка: исполнительство и сочинительство, вокальная и инструментальная музыка. Хореография. Театр и понятие художественного конфликта. Специфика литературного образа. Кино как техногенное искусство нового синтеза.

*Ведущая идея: многообразие материалов и способов воплощения творческого замысла определяет структуру искусств, их сущностные особенности.*

## **РАЗДЕЛ II. ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ**

### **Тема 7. Художественное сознание античности**

*Цель изучения темы: обнаружить истоки формирования обобщенных представлений о прекрасном, становление основных категорий эстетики.*

Мифологические представления о красоте, искусстве. Космологизм эстетических представлений античности. Антропологические и эйдологические эстетические представления. Учения пифагорейцев, Гераклита, Платона, Аристотеля. Оформление основополагающих эстетических понятий эпохи: мера, гармония, калокагатия, катарсис, мимесис. Эстетические представления эллинизма: эпикурейство и скептицизм. Возникновение понятия возвышенного (трактат «О возвышенном»).

*Ведущая идея: философская античная мысль, существующая в специфических рамках мифологического мировоззрения, предлагает первые идеалистические трактовки прекрасного.*

### **Тема 8. Эстетические представления средневековья и Возрождения**

*Цель изучения темы: продемонстрировать переход от средневековых религиозных представлений о красоте к человекомерной эстетике Возрождения, причины последующего кризиса гуманистических воззрений.*

Традиционалистская западноевропейская эстетика средневековья. Сверхсущностное и иерархичное понимание красоты. Символическая эстетика средневековья. Образ и первообраз в искусстве средневековья. Эстетическая метафизика света. Красота, «не основанная ни на какой идее». Пантеистические, антропоцентрические, математически-структурные представления о красоте в эпоху Возрождения. Новая концепция человека и субъективизация эстетических категорий прекрасного, безобразного, трагического. Маньеризм как выражение кризиса гуманистического мировоззрения. Гипертрофированные пропорции в искусстве маньеризма.

*Ведущая идея: понимание прекрасного как абсолютной объективной данности в средние века постепенно сменяется ренессансным торжеством субъективности на всех уровнях эстетического отражения действительности.*

## **Тема 9. Художественная теория XVII – XVIII веков**

*Цель изучения темы: осмыслить специфику художественных теорий Нового времени, зарождение теоретических основ чувственного познания.*

Представление о мире как хаосе в барокко. «Остроумие – быстрый разум». Эмблематика барочного искусства. Красота машин. Эстетика классицизма. Понятия разумности, ясности и правдоподобия и критерии красоты. Эстетика Просвещения. Идеи эстетического чувства английской школы сенсуализма. Противопоставление разума и вкуса у Д. Юма и вопрос о природе эстетического сознания. Субъективизм в эстетике и зарождение художественной критики. Чувственность и изящность в искусстве рококо, влияние его эстетики на работы А.Г. Баумгартена и Э. Бёрка.

*Ведущая идея: разум и чувственность в Новое время формируют диалектическое единство, определяющее особенности понимания эстетического, разнообразие художественных форм.*

## **Тема 10. Немецкая классическая эстетика**

*Цель изучения темы: раскрыть логику развития эстетических категорий и представлений в рамках немецкой философской классики.*

Немецкая классическая эстетика – критика и развитие идей Просвещения. Представления И. Канта о прекрасном и возвышенном в контексте принципа целесообразности, характеристика категорий художественного творчества. Субъективный идеализм И.Г. Фихте, его теория эстетического воспитания. Универсализм эстетики Ф. Шеллинга: прекрасное как совпадение противоположностей; раскрытие идеала в творческой деятельности. Диалектика искусства Г. Гегеля: символическое, классическое и романтическое искусство.

*Ведущая идея: классическая философско-эстетическая мысль движется от признания полной непознаваемости прекрасного в природе и абсолютизации субъективной оценки вкуса к нахождению объективно-исторических основ развития художественного творчества.*

## **Тема 11. Романтическая концепция искусства**

*Цель изучения темы: выявить основные аспекты идейно-художественных исканий романтизма и эстетическую сущность понятия романтического.*

Романтизм и романтическое: этимология термина, определяющая суть явления. Идейно-художественное направление, фиксирующее амбивалентность бытия. Принцип фрагмента в эстетической мысли романтиков. Предпосылки возникновения романтизма. Протест против обезличивания человека. Недовольство эпохой перерастает в недовольство миром и становится «мировой скорбью». Новое содержание эстетического – гротеск. Условность эстетической формы у романтиков. Двоемирие и двойничество. Искусство как универсальный язык символов. Основные средства создания

художественного образа – фантазия и суггестия. Принцип романтической иронии.

*Ведущая идея: романтизм видит мир несовершенным и противоречивым и отражает его в условных художественных формах.*

## **Тема 12. Неклассическая и постнеклассическая эстетика**

*Цель изучения темы: определить основные пути развития эстетической мысли Новейшего времени и определить статус основных категорий эстетики в современном гуманитарном знании.*

Эстетика иррационализма. Мировая воля и ее воплощение в некоторых видах художественного творчества согласно А. Шопенгауэру. Эстетика экзистенциализма С. Киркегора. Ницшеанская трактовка аполлоновского и дионисийского в искусстве. Эстетика интуитивизма. Определение комического А. Бергсоном. Интуиция как основа оригинального выражения в идеалистической эстетике Б. Кроче. Психоаналитическая эстетика З. Фрейда и К.-Г. Юнга. Понятие архетипа. Герменевтика XX века и постмодернистские эстетические теории. «Смерть автора» (Р. Барт) и значение роли читателя. Цитатность, интертекстуальность и деконструкция. Образ и симулякр. Многозначность эстетического и его форм – «открытость».

*Ведущая идея: эстетические представления Новейшего времени эволюционируют от полной релятивности содержания основных категорий до их вариативности, ограниченной лишь точкой зрения интерпретатора.*

## УЧЕБНАЯ И СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Борев Ю.Б.* Эстетика. В 2 т. – Смоленск, 1997.
2. *Борев Ю.Б.* Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. – М., 2003.
3. *Борев Ю.Б.* Эстетика: Учеб. пособие. – М., 2002.
4. *Бычков В.В.* Эстетика. – М., 2002.
5. *Гилберт К.Э., Кун Г.* История эстетики. Пер. с англ. – СПб., 2000.
6. История Красоты / Под ред. У. Эко; пер. с итал. – М., 2005.
7. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. – М., 1962 – 1970.
8. История эстетической мысли. В 6 т. – М., 1985 – 1987.
9. *Каган М.С.* Эстетика как философская наука: Университетский курс лекций. – СПб., 1997.
10. *Кривцун О.А.* Эстетика: Учеб. – М., 2001.
11. *Кузьмичев И.К.* Введение в эстетику художественного сознания: Лекции. – Н. Новгород, 1995.
12. *Мартынов В.Ф.* Эстетика: Учеб. пособие. – Мн., 2003.
13. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7 т. – М., 1965 – 1970.
14. *Михайлов М.И.* В мире эстетики: Из истории эстетических категорий: Учеб. пособие. – Н. Новгород, 1993.
15. *Никитич Л.А.* Эстетика: Учеб. – М., 2003.
16. Новейший философский словарь: 3-е изд., исправ. – Мн., 2003.
17. *Овсянников М.Ф.* История эстетической мысли: Учеб. пособие. – М., 1984.
18. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. – М., 1989.
19. Эстетика: Учеб. пособие для вузов / Под ред. А.А. Радугина. – М., 2002.
20. *Яковлев Е.Г.* Эстетика: Учеб. – М., 1999.

## ЧАСТЬ 2. КРАТКИЙ КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ ПО ЭСТЕТИКЕ

### РАЗДЕЛ I. ЭСТЕТИКА КАК ФИЛОСОФСКО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ ПО ПОВОДУ ПРЕКРАСНОГО

#### ТЕМА 1. ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ ЭСТЕТИКИ

*Эстетика* (от греческого «*aesthetikos*» – чувствующий или относящийся к чувственному познанию) представляет собой философскую науку о способах и закономерностях освоения действительности по законам красоты. Приведенное определение не должно вводить в заблуждение относительно абстрактности, отвлеченности эстетики от человека и реальной действительности. Наоборот, предметом является прежде всего сам индивид, его внутреннее отношение к миру и самому себе. В результате субъектно-объектного процесса взаимодействия формируется то, что называется эстетической ценностью. Иначе говоря, объект эстетики – весь мир в богатстве его образов и явлений, рассматриваемых с точки зрения их общечеловеческой значимости (ценности).

*Эстетическая ценность*, как и всякая иная ценность (к примеру, морального порядка), представляет собой своеобразную значимость объекта для субъекта. Специфика заключена в характере эстетического отношения человека к действительности. Это всегда непосредственное (субъект сам находит предмет созерцания, открывает для себя его эстетическую ценность и получает удовольствие одновременно от предмета и от процесса созерцания как такового), чувственно-духовное (значит пропущенное сквозь совокупность индивидуальных, национальных и общечеловеческих установок), бескорыстное (незаинтересованное, лишённое предвзятости и тенденциозности) восприятие формы, ее структуры, меры соотношения с иными формами. Поэтому эстетической ценностью могут обладать как природные явления и объекты, так и сам человек, его внешность, поведение, продукты его материальной и духовной деятельности. В то же время можно утверждать, что указанные черты в полной мере воплощаются лишь в искусстве, которое считается наиболее адекватным выражением природы эстетического. В самом деле, только искусство дарует человеку, какую бы роль он ни играл – автора-творца, зрителя, читателя, критика, – подлинную свободу самовыражения, самопознания и саморазвития вне каких бы то ни было идеологических рамок.

Потребность в систематизации чувственного опыта, его отражении в универсальных категориях существовала у человека в самые давние времена, о чем свидетельствуют дошедшие до нас сакральные тексты древних

культур. Однако долгое время она оставалась теоретически неоформленной, вплоть до эпохи Просвещения. В 1750–1758 годах немецкий философ Александр Готлиб Баумгартен (1714 – 1762) публикует двухтомный труд на латинском языке под названием «Эстетика». В нем, обобщая богатый опыт изучения античной поэтики, он делает вывод, что творческой деятельности присущи своеобразные порядок и гармония, не столь совершенные, как достоинства разума, но безусловно требующие отдельного изучения, выделения в особую науку, называемую эстетикой. Баумгартен дает определение этой философской дисциплине, изучающей чувственное познание, которое постигает и творит прекрасное и выражает себя в образах искусства; выделяет основные задачи, ставит основные проблемы новой области знания.

Проблематика эстетического познания мира возникала в различных культурах задолго до становления самой науки эстетики. Ее основные пункты фактически составляют перечень задач, чье решение варьируется в процессе общественно-исторической практики, в зависимости от понимания предмета эстетики. В глубокой древности эстетика была неотъемлемой частью философии, точнее онтологии или космогонии, служила созданию целостной картины мироздания, а Вселенная во всем ее разнообразии представлялась в качестве эстетического феномена, безусловной ценности для человеческого рода. Такое специфическое отношение древнего человека к действительности и понимание своего места в ней определялось мифологией как господствующей формой мировосприятия.

Постепенная смена мировоззренческих ориентиров сместила фокус внимания философии от соотношения человека и реальной действительности к отношению человека и художественной реальности. Иначе данная проблема называется *эстетикой искусства*. В указанной сфере рассматривается все художественное творчество в его отношении к миру и соответственно человеку, специфика художественного произведения, художественного образа и художественной реальности. Изначально вопросы искусства в круг философских интересов ввел Сократ, их рассматривает и его ученик Платон, но по-настоящему глобальную эстетическую систему создает Аристотель, выдвинувший идеи, которые оказали существенное влияние на всех мыслителей, интересовавшихся бытованием искусства в мире, вплоть до сегодняшнего дня.

Настоящим открытием в данном проблемном поле стала разработанная в середине XX века немецкими учеными Г.-Р. Яуссом (1921 – 1997) и В. Изером (р. 1926) *рецептивная эстетика*, подходящая к художественному процессу не со стороны создания произведения, как это было принято в классической эстетике, а со стороны восприятия. Оказалось, что художественное произведение и его основополагающие элементы неизменны

лишь формально, тогда как их смысл и даже содержание, понятые как результат взаимодействия опыта читателя, зрителя, слушателя и автора, меняются в зависимости от культурно-исторической ситуации, групповых и индивидуальных установок.

В ходе развития и усложнения видов человеческой деятельности художественный элемент стал ярче появляться в таких практиках, которые изначально не считались творческими. Поэтому возникают *практическая и индустриальная эстетика*. Первая решает вопрос освоения мира не собственно художественными, не образными, утилитарно ориентированными способами. В этом духе к «искусствам» среднеазиатский комментатор Платона и Аристотеля Фараби (870 – 950) относил многие ремесла или практические умения – ткачество, риторику, медицину. Индустриальная эстетика, первые ростки которой появились в трудах английского теоретика искусства Дж. Рёскина (1819 – 1900), рассматривает проблематику соединения законов красоты и промышленных средств познания и преобразования действительности. Она обобщает практику моделирования, конструирования, изготовления и бытования орудий труда, красивых и полезных предметов обихода, помещений, зданий и ландшафтов. Значительное развитие данная теория получила в практике дизайна, выросшего из деятельности в первой половине прошлого столетия немецкого центра технической эстетики «Баухаус», российского учебного заведения ВХУТЕМАС (Всесоюзные художественно-технические мастерские).

Такова в общих чертах классическая проблемная структура эстетики. Изначально она была неотъемлемой частью философии и рассматривалась в связи с различными ее ответвлениями и направлениями. В античности эстетика соподчинялась с онтологией натурфилософии, но также и с риторикой (один из трудов Аристотеля, посвященный эстетическим вопросам, так и называется – «Риторика»). В средние века ее проблемное поле переместилось в круг богословского и этического знания, представлявшего универсальные категории добра и красоты как взаимосвязанные, взаимопроницающие. На заре Нового времени состоялось возвращение эстетических установок к универсальным вопросам бытия. В работах И. Канта (1724 – 1804) эстетика граничит с общей теорией гносеологии. В XIX веке обобщенный опыт науки о прекрасном использовался для решения частных вопросов искусствознания. В прошлом столетии немецкий философ Г.-Г. Гадамер (1900 – 2002) сближает эстетику с герменевтикой – теорией понимания текстов культуры. Междисциплинарные исследования середины прошлого столетия соединяют умозрительность философского аппарата и практические методы и общие положения психологии, психо- и нейрофизиологии.

На современном этапе развития эстетика, равно как прочие отрасли гуманитарного знания, испытывает системный кризис. Его причины кроются, во-первых, в долгой изолированности от других сфер философии и специфическом понимании истории. Так, монументальная, универсальная эстетическая система, разработанная Г.В.Ф. Гегелем (1770 – 1831), оказалась замкнутой, герметичной, поскольку претендовала на абсолютную завершенность и отказывалась учитывать новые явления общественной художественной практики. Особой критике в этом контексте подвергается максима немецкого философа «Целое есть истинное, тем хуже для фактов» (“Das Ganze ist das Wahre, um so schlimmer für die Tatsachen”). Советская эстетика на протяжении всего своего существования была скована коммунистической идеологией, диктовавшей ей свою волю и логику.

Вторая причина кризиса эстетической мысли вырастает из неснимаемого, переставшего быть диалектическим противоречия всеобщего и единичного, рефлексивного и чувственного. В противовес единому классическому учению о прекрасном XX столетие породило множество «эстетик», суверенных и сугубо оригинальных, генетически никак не связанных. В них само понятие эстетики не дотягивает до статуса философской рефлексии о чувственном познании, ограничиваясь характеристикой целостности конкретного художественного универсума, обладающего определенным авторским стилем. Таким образом нарушается последовательность истории искусств и эстетики, дробящейся на множество художественных систем, вступающих в сложные отношения. Проблемы коммуникации этих систем посредством категориального аппарата структурализма, постструктурализма, семиотики, герменевтики (см. темы 3, 12), несмотря на заявленные претензии, до конца не были решены.

Оптимальную перспективу для учения о прекрасном современный российский философ Е.Н. Устюгова видит в его превращении в «эстетику жизненного мира», которая обратится к рассмотрению исторической эволюции культурных форм многоуровневой многосторонней эстетической самореализации человека. Новая эстетика на основании классической категориальной системы сможет решить как собственные проблемы, так и общие вопросы «человековедения». Возможен исторический анализ функционирования основных категорий эстетики, их развертывания (прекрасное, возвышенное, стиль), что позволило бы рассмотреть на их основе процессы формирования научной, религиозной, мифологической, философской, художественной картины мира. Всестороннее развертывание содержания «эстетического» обеспечит глубинную связь эстетики с другими науками о человеке и культуре и определит ее достойное место в гуманитарном знании.



## ТЕМА 2. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ

Традиционно в философии под сознанием понимается идеальная форма отражения действительности. Сущность человеческого сознания такова, что оно способно оперировать различными формами сознания в зависимости от сферы приложения. Так, можно говорить о политическом, правовом, религиозном, нравственном, научном, наконец, об эстетическом сознании. Последняя из перечисленных форм сознания весьма сложная и своеобразная. Ее специфика заключается в том, что она может проецироваться на все остальные формы сознания. Ведь говорят же об изяществе научной теории или юридической системы, красоте нравов и верований. Данная черта эстетического сознания называется *универсальностью*. Универсальный эстетический взгляд на мир выставляет любое его явление или предмет как часть неразделимого целого. И вся окружающая действительность, увиденная сквозь призму эстетического, предстает целостной, «завершенной».

Никогда не отделяясь от обыденного сознания (человек может обладать хорошим вкусом от рождения, даже специально не развивая его), сознание эстетическое преодолевает практичность, прагматизм, а значит, в некоторой степени, ограниченность последнего. *Незаинтересованность* – стремление к пониманию всего и вся ради самого понимания, основанного на познании и самопознании.

Эстетическое сознание являет собой *единство общего и индивидуального*. С одной стороны, как уже отмечалось, оно стремится обобщить весь опыт о мире. С другой, эстетическое сознание не имеет иного средства выражения, кроме конкретно-чувственной формы, «приукрашенной» индивидуальным воображением, оценкой и наслаждением, полученным от восприятия данной формы.

Эстетическое сознание оказывается также способным не только отражать действительность, но и полноценно воздействовать на нее. *Предсказательность* выражается в порождении «желаемых» или «нежелаемых» моделей мира, а также «возможных» и «невозможных» миров. Последние формируют установку на преобразование действительности в соответствии с выработанной и предпочитаемой обществом или отдельной личностью моделью. Данная черта эстетического сознания связана в первую очередь с суггестивной (внушающей) и предсказательной функцией искусства, которые будут раскрыты в теме 4.

Эстетическое сознание неотделимо от соответствующего вида деятельности, исходным пунктом которой является потребность. *Эстетическая потребность* – не какая-то смутная жажда красоты, совершенства или наслаждения. Это глубокая индивидуальная заинтересованность в общественно разделяемых ценностях, в их потреблении (созерцании) и создании (творческой переработке действительности). Безусловно, созерцание и творчество в конечном итоге нацелены на получение удовольствия от результата познавательного процесса. Нужно только правильно понимать суть эстетического наслаждения, чуждого примитивным телесным радостям. По мнению американских и немецких исследователей, пытавшихся решить данный вопрос в рамках изучения возможностей человеческого восприятия, эстетическое наслаждение – это переживание, основанное на чувстве удовольствия, отличном от удовольствий, доставляемых полезными, жизненно необходимыми объектами. Оно связано с удовлетворением трех потребностей: в духовном познании, экономии сил и обладании знаниями, умениями и навыками, ведущими кратчайшим путем к достижению цели. К формам экономии сил и потребных знаний можно отнести разнообразные способы организации деятельности, выражающиеся в характеристиках создаваемых в ее ходе вещей. Под ними подразумеваются соразмерность частей целого; отсутствие «лишних», то есть не относящихся непосредственно к достижению цели деталей; координация прикладываемых усилий, ритмичность повторяющихся действий и другие формы. Они будут освещены подробнее в последующих темах (например, 4 и 8).

Эстетическая потребность сопряжена со *вкусом*. Под ним традиционно понимается универсальная способность на основании данных органов чувств дифференцированно подходить к эстетическим объектам, то есть **различать** их. В контексте приведенного определения важно отметить, что вкус, как и потребность, присущ всякому индивиду и в самом общем смысле он не разделяет, а объединяет человечество как вид. Удачный пример в отношении двойственной природы вкуса приводил английский просветитель Эдмунд Бёрк (1729 – 1797). Есть те, говорил он, кто любит молоко, есть среди нас и такие, кто отдает предпочтение табаку. Однако и те, и другие способны чувствовать, что молоко сладкое, а табак горький.

Важной характеристикой эстетического вкуса, в отличие от простой психической способности, является возможность его развития. Чем богаче эстетический опыт индивида, тем тоньше становится его вкус и острее его понимание. Тонкость и острота в отношении эстетического вкуса отнюдь не тождественные понятия. Чувствовать тонко вовсе не означает чувство-

вать детали, распознавать нюансы. Но именно эта последняя способность различать мелкое, зачастую играющее в эстетическом явлении основополагающую роль, отделять одну составляющую часть от другой отличает человека с развитым вкусом и позволяет ему давать адекватные оценки окружающей действительности.

*Эстетическая оценка* – это способ определения ценности объекта, выражающийся в соответственных суждениях («красиво!», «уродливо!», «восхитительно!», «примитивно!») или развернутых высказываниях (рецензиях, эссе, статьях). Будучи итоговым актом эстетического восприятия, она во многом определяет предпочтение во вкусе. Оценка складывается из всеобщих представлений о должной мере качеств созерцаемого предмета, но формируется и фиксируется, в конечном итоге, на основании личных убеждений и субъективно воспринимаемой, конкретно-данной информации.

Высшим критерием эстетической оценки является *идеал*. При выражении отношения к тому или иному предмету или явлению индивид осознанно либо неосознанно сопоставляет его с самыми общими представлениями о красоте. В них обобщается эстетическая практика уже не одной личности с ее предпочтениями, но опыт целых народов, сообществ и культурных ареалов («красота по-итальянски», «восточный» и «западный» идеал красоты), больших эпох (эстетический идеал человека в античности, Возрождении и настоящем времени). Идеал – это «должное в сущем», поэтому обобщение никогда не порывает с практическим и материально-конкретным. Более того, адекватное представление об идеале становится залогом продуктивного развития эстетических и художественных практик, мощным творческим импульсом.

Подходя к рассмотрению основополагающих категорий эстетического сознания, необходимо развести понятия «эстетическое» и «художественное», которые ни в коем разе не тождественны или синонимичны. Первое гораздо объемнее второго, а второе предстает как квинтэссенция первого. Поясним на конкретных примерах и через определения. Согласно дефиниции Ю.Б. Борева, эстетическое – «многообразная действительность, взятая в ее значении для человечества как рода и с учетом степени ее освоенности обществом, в свете высших для данного этапа исторического развития возможностей личности и общества». Наивысшим проявлением эстетического справедливо считается искусство, художественное. В то же время вполне эстетичной может быть признана некая практическая деятельность, также имеющая своим итогом создание уникальной ценности

(например, создание искусственных ландшафтов или модного платья). Спорт, в особенности командные виды, насыщен драматизмом, способен доставлять участникам и зрителям чувственное удовольствие. Обрядовая деятельность (свадебное торжество или похоронная процессия) отражает ценностное отношение к миру и подчинена относительно строгим нормам. Однако ни спорт, ни производственная или бытовая деятельность не имеют образной системы, сложной по композиции и многомерной, многоуровневой по содержательному составу, которая является обязательным компонентом художественного явления.

*Эстетическое* – метакатегория. Это означает, что она вбирает в себя все многообразие действительности, составлена, как мозаика, из смешных, грустных, возвышенных, страшных, невероятных, безобразных элементов жизни. Все они зафиксированы в соответствующих категориях прекрасного, комического, трагического, возвышенного, ужасного, фантастического, низменного.

*Прекрасное* долгое время, вплоть до самоопределения эстетики у Баумгартена, было центральным и практически единственным предметом изучения в философско-эстетических концепциях. Объясняется это тем, что красота понималась как универсальное свойство мира, некий аналог совершенства в сфере чувственного познания, равновеликий понятиям истины в рационально-научном и добра в этическом освоении действительности. Помимо полноты и надлежащего соотношения всех достоинств и качеств (*пропорциональности*), целостности и устойчивости формальных признаков (*соразмерности*), соответствия собственной природе (*гармоничности*), предмет или явление, чтобы именоваться красивыми, должны также обладать новыми качествами, не наблюдавшимися ранее в аналогичных объектах. Иначе говоря, прекрасное в истинном своем проявлении – это не норма, а ее преодоление. Красота не следует за шаблонами восприятия, а сама создает, совершенствуется, а затем разрушает устоявшиеся оценки и представления, чтобы на их основе построить новые. Существование прекрасного, как и его постижение, – процесс вечный, в нем меняются только способы и формы выражения идеала красоты в зависимости от конкретной культурно-исторической ситуации. Эволюция эстетических представлений будет раскрыта во втором разделе лекционного курса.

Существуют два основных подхода к пониманию природы прекрасного. Идеалистическая трактовка категории, превалирующая в истории эстетики, гласит: прекрасное существовало всегда, являясь неотъемлемой характеристикой мира, и исчезнет вместе с ним. Источником красоты яв-

ляется либо внешняя сверхъестественная сущность, мировая сила, Бог (объективный идеализм), либо внутренняя идея, часть неизбежной человеческой способности суждения (субъективный идеализм). Материалистические представления о красоте основаны на уверенности в том, что формальные признаки предмета или явления первоначальны и порождают в воображении индивида ощущение красоты, вторичное по своей сущности.

Важным для решения проблемы происхождения и бытия прекрасного представляется вопрос о соотношении красоты природной и искусственной, то есть созданной в рамках второй, рукотворной природы. Некоторые философы склонны отрицать наличие в физическом мире какой-либо изначальной самоценности. Прекрасное существует лишь в опосредованной вариативными знаковыми системами (устным и письменным языком, символами и образами изящных искусств, законами производственной деятельности) культурной среде. Этому в целом справедливому утверждению противоречит многовековая практика искусства, которое так или иначе стремится найти образец в окружающей действительности. Адекватное решение дилеммы в афористичном виде предложил И. Кант: «Красота в природе – это прекрасная вещь, красота в искусстве – прекрасное представление о вещи».

Прекрасному противостоит категория *безобразного*. Это негативная эстетическая ценность, которая присуща объектам и явлениям действительности, лишенным законченной формы. Безобразное – это не недостаток определенных качеств, а их полное отсутствие или хаотичное сочетание. В то же время безобразное парадоксальным образом способно переходить в свою противоположность – прекрасное – в художественном творчестве. Самые отвратительные картины могут быть изображены так живо и удачно, что будут порождать у человека те же ощущения, что и самые чудесные, – радость узнавания действительности, ощущение высокого мастерства автора. Так об этом писал итальянский мыслитель и писатель Томмазо Кампанелла (1568 – 1639): «Ад, описанный в поэме Данте (имеется в виду «Божественная комедия» – *Д.К.*), называют более прекрасным, нежели описанный там рай, так как, подражая, он в одном случае проявил больше искусства, чем в другом, – хотя в действительности прекрасен рай, ад же – ужасен».

Прекрасное отражает ценностные характеристики явлений, которые интегрированы в социальный опыт человечества, и в этом данная категория противостоит понятию *возвышенного*. Возвышенное же определяет предметы и явления, которые остаются для человека неосвоенными, нераз-

гаданными, непостижимыми. Кант и Бёрк единодушно причисляли к проявлениям возвышенного существа огромных размеров. Широко известная, порождавшая много интерпретаций фраза первого из ученых «Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным восхищением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, – это звездное небо над головой и моральный закон во мне» может быть понята как сопоставление двух проявлений возвышенного в действительности – эстетического (звездное небо) и этического (моральный закон). Кант говорил также об океане, огне, погодных стихиях как изначальных природных формах возвышенного.

Подобные объекты физического мира, согласно одной из теорий, производят на человека в целом негативное воздействие. Они могут вызывать трепет, оторопь, перерастающую в страх перед силой, которая превосходит самые смелые представления о ней. Основываясь на схожих умозаключениях, Бёрк определял психическую составляющую возвышенного как «своего рода восторженный ужас» (“a sort of delightful horror”). Эта точка зрения, несмотря на свою односторонность, способна объяснить некоторые невероятные примеры человеческого поведения, в частности то, что многие свидетели цунами не бегут от надвигающейся волны, а заоружено смотрят на нее.

Иная концепция возвышенного представляет его как превосходную степень прекрасного, особый род красоты, который отличается величиной и мощью. Созерцание здесь ориентировано на величественные природные пейзажи, вызывающие у смотрящего нравственное и эстетическое восхищение. Восхищение могущественными силами природы становится исходным моментом прогресса, позитивного освоения мирового пространства, необходимым и неизбежным элементом познания и преобразования действительности. Так природное возвышенное проникает в сферу искусства, где формами его выражения оказываются грандиозность, масштабность и монументальность (статуя Зевса в Олимпии, Парфенон, статуя Давида работы Микеланджело).

*Низменное* – диалектическая противоположность возвышенного. Оно является чрезвычайно негативной ценностью и фиксирует мертвенные явления действительности, которые несут с собой разрушение, упадок, несвободу. Низменное может быть постигнуто и хотя бы в некоторой степени преодолено исключительно в сопоставлении с высокими проявлениями духа, чему примером служит период 1750 – 1830 годов в европейской культуре. Философская мысль эпохи (упомянутые Бёрк, Кант, отчасти

И.Г. Гаман) активно разрабатывает понятие возвышенного, в то время как ремесло и искусство продуцируют противоположные ценности в изящной готической мебели, «черных романах» Х. Уолпола, А. Радклиф, сочинениях маркиза де Сада.

**Трагическое** – одна из древнейших и сложнейших эстетических ценностей. Генетически она восходит к драматическому действию, аттической трагедии, вершине античного искусства, представлявшей мир в качестве арены столкновения божественной воли и человеческих чаяний. Потому до сих пор трагическое определяется как результат конфликтного взаимодействия разнонаправленных сил, противодействия частного общему, влечения к жизни влечению к смерти. Трагический конфликт знаменуется принципиальной неразрешимостью, в этом заключается его основное отличие от других типов конфликтов. Трагическое мироощущение во все эпохи строится на осознанной невозможности преодолеть самого себя целиком, свою телесность, хотя отдельные черты характера человек способен исправить.

Отсюда проистекает емкое замечание Аристотеля, первого из философов вообще определившего понятие и значение трагедии: «Трагедия есть подражание людям лучшим» (теория подражания Аристотеля будет разъяснена в лекционной теме 7). Трагическое действие выводит на сцену жизни героя – человека, способного к самосовершенствованию и служащего примером тем, кто хочет стать лучше. Почти всегда борьба героя заканчивается его смертью, физическим поражением, но в духовной сфере она равнозначна победе. Такова трагическая эмоция, сочетающая в себе неодолимую скорбь и просветленный восторг, выражающий веру в силу человеческого духа. Таким образом, трагическое, наряду с прекрасным и возвышенным, гарантирует непрерывность культурной памяти, утверждает бессмертие, вечность определенных гуманистических ценностей посредством остановки времени и расширения пространства. Желание победить течение жизни запечатлено в знаменитом высказывании в исполненной трагизма поэме Гете «Фауст»: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!».

**Комическое** является, как и в случае с предыдущими категориями эстетического сознания, противовесом и дополнением своей противоположности – трагического. Согласно теории Аристотеля, комическое – «подражание людям худшим». Однако в сущности эта категория практически не поддается закреплению в строгих терминах. Можно ли безошибочно определить, что такое смех, и самому не показаться смешным? Говорят о юморе, добром, «лечебном» смехе; *satire* – смехе недобром, основанном на утрированном показе несовершенства тех или иных качеств объекта.

*Сарказм* же – чрезвычайная степень злобности в смехе. Наконец, *ирония* – скрытая насмешка. Терминов много, но выражают они приблизительно одно и то же психическое состояние.

Избежать затруднения в определении комического помогает аристотелевский подход. Так или иначе комическое, подобно трагическому, раскрывается в конфликте, однако его центральной фигурой выступает не герой, а псевдогерой, обладающий отрицательными качествами. Взгляд со стороны на псевдогероя позволяет зрителю отождествить себя с ним, обнаружить и в себе схожие пороки, значит создать предпосылки для их исправления. Данный аспект комического имеет важнейшее значение для самосохранения культуры. Например, массовая американская культура, несмотря на все упреки в примитивности, прямолинейной прагматичности, «неукорененности» в вековых традициях, оказывается поразительно живой во многом благодаря именно ироничному отношению к собственным ценностям и приоритетам, дарующему способность к самокоррекции.

Напротив, чрезмерно ироничное, насмешливое отношение к действительности негативно влияет на человека, отчуждает его от общества, лишает связи с другими людьми. В подобном случае ирония разрушает целостное культурное пространство, чему препятствует самоирония, воссоединяющая связи между личностью и социумом, а также обобщающий характер комического. В своем наивысшем проявлении оно подразумевает абстрактный взгляд на человека, он принимается за проявление коллективной сущности, а высмеиваемый порок подается как типичный. Так об этом говорил немецкий писатель Жан Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер, 1763 – 1825): «Для юмора не существует отдельной глупости и отдельных глупцов, а существует только Глупость и безумный мир».

Еще одной объединительной особенностью комического и трагического является их «ненаходимость» в природе. В отличие от прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, эти категории эстетического сознания не существуют в физическом мире. Человек – единственное живое существо, умеющее смеяться. Невозможно представить себе трагический или комический пейзаж. Причина, объясняющая подобный феномен, лежит в психической сфере, с которой неразрывно связаны трагическое (слезы) и комическое (смех). Кроме того, разнообразные проявления обсуждаемых эстетических категорий, где бы они ни обнаруживались (даже в природе), всегда облачаются в символически воспринимаемые образы. Причудливая форма ветки или пня веселит лишь потому, что **напоминает** нечто человеческое или животное, но отнюдь не создана по их подобию. Рукотворная



природа также не может быть описана в категориях комического и трагического. Странная шляпа вызывает смех не сама по себе, а своей формой, отражающей прихотливый человеческий замысел.

Помимо трех исконных бинарных оппозиций эстетического сознания существуют такие категории, как типическое, фантастическое, ужасное. Они являются относительно новыми понятиями, закрепившимися в эстетическом сознании существовавшие до того феномены действительности, но не имевшие четкого выражения.

Так, *типическое* принадлежит в основном сфере искусства и в этом противопоставлено типичному. Типическое воплощает в гиперболизированном виде свойства познаваемого объекта или явления. Индивидуальные черты здесь максимально приближаются к общему, создают новые представления о мире. Единичные типические характеры часто выходят из искусства в жизнь и приобретают статус имен нарицательных, как это случилось с беспринципным любовником («Дон Жуан»), ханжой («Тартюф»), человеконенавистником («Мизантроп») Мольера.

*Фантастическое* выражает ценностную характеристику не существующих в действительности объектов или явлений. Не все вымышленное может считаться фантастическим. Чтобы обладать подобной эстетической значимостью, предмет или процесс должен обладать эмоциональной значимостью и наглядно-смысловым единством. В средние века, например, фантастическим животным был единорог, лошадь с длинным рогом посреди лба, поскольку он отождествлялся с чистотой, невинностью и искуплением грехов из-за белой масти. Существовали верования, что поймать невиданное животное может лишь невинная девушка, то есть родственная душа. Но время шло, а единороги не излавливались. Отдаление фантастического от предметной реальности постепенно превратило единорога в символическую сущность. Пример показывает, что граница между фантастикой и символикой проходит как раз через эмоциональную сферу человека, и чем выше эмоциональное сопереживание, тем большую «вероятность» приобретает фантастический объект, рассматриваемый как возможная часть реального мира.

*Ужасное* – категория, близкая трагическому, но в отличие от него не несущая никакой позитивной эмоции, никакой перспективы. Если трагическое направлено в будущее, обеспечивает человеку величие и бессмертие, то ужасное может быть обращено только в прошлое, ибо оно внушает ужас безысходности, забвения, немоты и остановки. Рассматриваемая категория оформилась в конце XIX – начале XX века, и трудно определить, что стало

первопричиной – предчувствие катастроф прошлого столетия или они сами. Странные пьесы Альфреда Жарри (1873 – 1907), новеллы Франца Кафки (1883 – 1924) словно предвещают бойню первой мировой войны и тоталитарные лагеря смерти, и в то же время искусство второй половины XX века живо откликнулось на ужасы мировых войн.

Перечисленные категории эстетического сознания определяют основные законы, по которым протекает эстетическая деятельность. Уже было отмечено, что эстетическое – широкое, иногда даже неохватное понятие, и уточняется оно в отношении внешней сферы деятельности тем, что всякое действие помимо сиюминутного прагматического значения имеет также общечеловеческое. Отсюда вытекает первый закон эстетической деятельности: «Эстетическая деятельность осуществляется в соответствии с внутренней мерой осваиваемого предмета и эстетическими идеалами человека». Второй закон гласит: «Эстетическая деятельность направлена на создание непреходящих общечеловеческих ценностей». Третий закон: «Эстетическая деятельность производит антиотчуждающий эффект, поскольку ее результат – сфера свободы творца и потребителя эстетического продукта».

Эстетическая деятельность разворачивается в следующих сферах:

- художественно-практической (традиционные культурные обряды, общепринятое, этикетное поведение);
- художественно-творческой (непосредственно искусство);
- художественно-технической (дизайн);
- художественно-рецептивной (восприятие произведения искусства или дизайнерской практики);
- рецептивно-эстетической (восприятие природных явлений с точки зрения прекрасного);
- духовно-культурной (создание внутренней схемы эстетического восприятия мира, выработка вкуса, системы оценок, идеалов);
- теоретической (выработка глобальных эстетических концепций).

Искусство является высшим видом эстетической деятельности, наивысшей формой эстетического освоения действительности. Его специфика будет раскрыта в темах 4 и 5, пока же будет продемонстрирован еще один важный способ анализа и репрезентации эстетических феноменов.

### ТЕМА 3. ЭСТЕТИКА И СЕМИОТИКА

Еще основатель эстетики А.Г. Баумгартен предполагал ввести в качестве одного из разделов своего фундаментального теоретического труда семиотику, которую он понимал как учение о знаках, используемых в художественных произведениях. К вопросам языка и других знаковых систем обращались и философы предшествовавших эпох, но немецкий мыслитель стал первым, кто выдвинул косвенное предположение о том, что искусство – это своеобразный язык, и оставался единственным вплоть до начала XX столетия.

Представление о языке как системе знаков, произвольных по своей природе и приобретающих значение только при рассмотрении всей системы в целом, стало активно внедряться в гуманитарные науки с 1900-х годов благодаря лингвистическим теориям Ф. де Соссюра (1857 – 1913). Впоследствии идеи Соссюра в рамках философии структурализма распространились на многие области знания о человеке и культуре и легли в основу новой науки – семиологии. Она рассматривает все явления культуры в качестве знаковых систем, а, следовательно, феноменов коммуникации, полагаясь на сходность функций (язык прежде всего – способ передачи и сохранения информации). Семиологию следует отличать от семиотики, в предметное поле которой попадают лишь явления художественной реальности и тех сфер реальной действительности, что с ней непосредственно связаны. Данная связь и рассматривается как акт общения/сообщения.

Итак, сформулируем несколько важных для понимания сущности проблемы вопросов. Что такое эстетический знак? В чем состоит его отличие от иных типов знаков? По каким законам происходит передача эстетических знаков?

Чтобы получить ответы на поставленные вопросы, необходимо представить самую общую схему коммуникации, передачи информации. Она представляет собой последовательную цепь знаковых обменов, в начале которой стоит *источник* информации, откуда она почерпнута. У полученной из источника информации всегда есть отправитель или *адресант*. Он посылает *адресату* (получателю) некоторое сообщение в зашифрованном виде. В качестве шифра может выступать как язык повседневного общения (в самом простом для понимания случае), так и особого рода знаки. Дорожный знак, дорожная разметка – это тоже шифр, понятный лишь постоянным участникам дорожного движения. Еще более сложной

знаковой системой являются игральные карты, обмен которыми игроки проводят в соответствии с правилами той или иной игры.

Информация, «упакованная» в знаковую оболочку, превращается в *сигнал* и движется по *каналу* (в случае вербальной коммуникации эквивалентом сигнала выступает фонетическая форма слова, канала – звуковой канал), чтобы попасть в *приемник* (слуховые, зрительные, тактильные рецепторы). В приемнике сигнал трансформируется в *сообщение* и попадает к адресату.

Такова идеальная схема передачи информации. Однако в реальности процесс редко обходится без затруднений. Основная сложность возникает в момент физического обмена информацией, когда сигнал движется по каналу. Помехи, возникающие во время передачи и искажающие смысл передаваемого, называются шумом. Шум может иметь самую разнообразную природу – от внешних нарушений, связанных с несовершенством окружающего пространства или приемника (недостаточное освещение картинной галереи, плохая акустика концертного зала, слабое зрение или слух адресата), до внутренних противоречий информационного потока.

Последний вид шума преодолевается с наибольшим трудом, но это преодоление составляет ядро эстетического процесса. В книге «Отсутствующая структура. Введение в семиологию» итальянский ученый У. Эко (р. 1932) приводит следующий пример внутреннего шума в сообщении. Так, высказывание “*I vitelli dei romani sono belli*” может иметь двоякое смысловое наполнение в зависимости от языка, на котором оно составлено. На латыни сентенция гласит: «Ступай, Вителий, на воинственный глас римского бога». В современном итальянском языке смысл предложения гораздо тривиальнее: «Телята римлян красивые». Вся курьезность и сложность примера в том, что высказывание никак не может быть понято вне контекстуальных связей с другими высказываниями, с совокупностью грамматических и синтаксических правил того или иного языка, поскольку и латынь, и итальянский язык пользуются одним алфавитом, одной системой формальных означающих. В данном же случае при совпадении означающих мы имеем дело с различными значениями.

Избежать двусмысленностей помогает сам язык, его синтаксическая структура. При расстановке знаков препинания и заглавной буквы для выделения обращения («Ступай, Вителий, ...») получается латинский вариант, их отсутствие маркирует иную семантику и иной язык. Приблизительно так же происходит и с эстетическими сообщениями: знаменитая неизменно загадочная улыбка Моны Лизы продолжает вызывать мириады ин-

терпретаций в зависимости от зрительского понимания и подхода. Секрет произведения Леонардо пытаются постичь, вписывая его в контекст эпохи Возрождения или обнаруживая вечные смыслы, скрытые в пропорциях и образах картины. Передать информацию без помех, дабы она была полностью понятна получателю, без усложнения невозможно, однако усложнение неизбежно ведет к избыточности, добавлению лишней самой по себе информации – знаков препинания в случае с двусмысленным высказыванием или дополнительных истолкований образа Джоконды.

Соответствие между означающим и означаемым, как уже было продемонстрировано, играет первостепенную роль для точной и полной передачи смысла. Но в то же время оно является относительным. Значит, подобное соответствие должно быть заранее известно и адресанту, и адресату, чтобы сообщение было прочитано. Этот феномен называется *кодом*. Именно код в сообщении усложняется, чтобы нейтрализовать шум и сделать информацию доступной для всех возможных получателей. Доступность непременно переходит в банальность и избыточность, что отнюдь не указывает на некие недостатки знаковой системы, ведь в противном случае сигнал просто не будет воспринят. Более того, чем больше в сообщении элементов кода, то есть меры возможности выбора, тем оно информативнее, ценнее. Это же положение семиотики верно и для эстетики. Чтобы художественный символ (знак) обладал высокой эстетической ценностью, он должен быть многозначным, открытым для разнообразных трактовок, меняющихся от эпохи к эпохе, от страны к стране, дарующих ему долгое существование в культуре. Однозначность символа, заданная лишь идеологической конъюнктурой, сокращает его «жизнь» в истории, и он в лучшем случае сохраняет лишь материальную форму, но безвозвратно утрачивает содержательное наполнение.

Всякое сообщение согласно семиотической теории осуществляет определенные функции. Всего их насчитывается шесть, но не все они заложены во всякое сообщение. Безусловно выполняют *референтивную* функцию любые высказывания, потому что они так или иначе отсылают получателя к какому-то факту действительности: «Сегодня была гроза». *Повелительная* функция подразумевает побуждение получателя к какому-либо действию. Сообщение с *эмотивной* функцией направлено на то, чтобы вызвать у адресата сопереживание: «Эх, если бы я пришел вовремя!..». Высказывание с *фатической* функцией призвано установить контакт, подать сигнал о готовности одной из сторон выступить в обмен информацией, к примеру, по телефону: «Алло!», «Да, слушаю!» *Металингвистическую*

функцию выполняют сообщения, предметом которых выступает другое сообщение: «Выражение “К оружию!” – сообщение с повелительной функцией».

Наиболее сложными оказываются высказывания с *эстетической* функцией, поскольку они обычно построены так, чтобы привлечь внимание адресата к самому себе. Сложность структуры выражается в совмещении в себе более простых функций. Все произведения искусства, в особенности шедевры словесного творчества, выступают в качестве сложных коммуникативных единиц, соединяющих различные функции языка. Так, У. Эко истолковывает «Божественную комедию» Данте, в которой автор-повествователь излагает нам историю своего путешествия в ад, чистилище и рай (референтивная функция), разъясняет увиденные чудовищные либо восхитительные картины (металингвистическая функция), вызывая сочувствие (эмотивная функция) и побуждая к определенным решениям (повелительная функция), постоянно обращается к читателю (фатическая функция) и выстраивает всю поэму на основе эстетической функции. В качестве других примеров можно добавить «Илиаду» и «Одиссею» Гомера, «Фауста» Гете, «Евгения Онегина» Пушкина.

Высказывание с ведущей эстетической функцией состоит также из нескольких уровней, объединенных в закономерную последовательность, выявленную немецким философом М. Бензе (род. 1910) и упорядоченную У. Эко. Первый уровень – *уровень физических носителей*, в качестве которых для живописи, архитектуры, скульптуры выступают цвет, тон, фактура, для музыки – частота, тембр. Физические носители должны отличаться друг от друга, чтобы придавать предмету форму, и их разграничение происходит на *уровне дифференциальных элементов* посредством линий, теней (изобразительные искусства), метра (поэзия), ритма (музыка). Следующий этап оформления произведения искусства связан с воссоединением физических составляющих на *уровне синтагматических связей*, где основными единицами становятся художественная пропорция, изобразительная перспектива, музыкальный интервал. Четвертый и пятый *уровни – денотативных и коннотативных значений* – представляют как обычные коды (общепринятые наборы условных обозначений, символов, образов), так и эмоционально окрашенные коды, стилистически оформленные, глубоко индивидуальные, но основанные на стандартных ожиданиях. *Уровень глобальных соотношений* – последний в структуре произведения, поскольку на нем происходит сопоставление полученной формы, внутреннего впе-

чатления от объекта с правилами, общественными установками, идеологическими оценками, действующими «здесь и сейчас».

Любопытным и удивительным подтверждением умозрительным заключениям теоретиков искусства служит Дворец Дожей в Венеции. В нем ярко воплотилось глобальное соотношение индивидуальных стилистических решений архитектора и необходимой социальной информации. Это величественное здание, резиденция правителей средневековой Венецианской республики, было первоначально возведено в 810 году, но с тех пор вплоть до XIV столетия несколько раз уничтожалось огнем в ходе народных восстаний. Наконец, в 1350 году архитектор Филиппо Календарио начал работу над новым вариантом дворца, который приобрел современный вид к середине XVI века. Вся работа была подчинена основному замыслу – дворец должен отражать величие республики и стать символом общего дома всех венецианцев. Именно эта информация заключена в, казалось бы, парадоксальной конструкции здания, словно бы перевернутого фундаментом вверх, с массивной верхней частью, покоящейся на легких, ажурных сводах.

Конструкция Дворца Дожей выдержана в строгой пропорции 1:2:3 – так, например, относятся друг к другу масса, объем здания и объем занимаемого им пространства. В таком же соотношении расположены оконные проемы: один сверху, два внизу или наоборот. В средние века площадь перед дворцом была застроена так, что одновременно видны были только три окна. Любопытно, что большинство фасадов домов в Венеции тоже имели три окна, и у смотрящего на дворец складывалось неосознанное впечатление «дежа-вю», он словно бы видел собственный дом. Не в последнюю очередь по этой причине Дворец Дожей прошел сквозь многие войны и неурядицы невредимым.

Как видно из различных примеров, взаимосвязь различных функций и уровней в сложном высказывании с ведущей эстетической целью наделяет его неоднозначностью по отношению к коду как системе ожиданий адресата. Иначе говоря, художественное произведение всегда нарушает общепринятые правила, нормы языка повседневного и языка искусства, и его ценность, значимость, эстетические достоинства определяются мерой нарушения. Вероятно, она не должна быть чрезмерно высокой, иначе возникает шум, сообщение теряет семантическую нагрузку, «понятность». Отсутствие нарушений либо малая их степень делает произведение искусства банальным, слишком прозрачным, не дает реализоваться челове-

ской жажде познания (“libido sciendi”), дарующей, помимо прочего, эстетическое удовольствие.

Точное определение предмета эстетики с точки зрения семиотики дал У. Эко: «Мы исследуем возможность передавать информацию, не являющуюся “привычным смыслом”, через использование традиционных структур языка, которое противоречит законам вероятности, управляющим им изнутри». Приведенное теоретическое обоснование сущности эстетического подтверждают также факты искусства, закономерности его развития и самопознания. Французский писатель, кинорежиссер, театральный деятель и художник Жан Кокто (1889 – 1963) в фильме «Завещание Орфея» определил поэзию как «язык, которым никто не пользуется или который всеми забыт». Соотечественник Кокто лингвист Жан Коэн (1949 – 1995) в книгах «Структура поэтического языка» и «Возвышенная речь» доказывает, что язык поэзии кардинально отличается от повседневной речи, поскольку тяготеет к непоследовательности, противоречивости, повторяемости. Обыденным сознанием данные качества воспринимаются как негативные, мешающие пониманию информации, но именно они делают поэзию поэзией, всеобъемлющей и общедоступной художественной практикой. На подобной «ясной неясности», обращенной к зрителям прошлых и будущих эпох и культур, основаны также абстракционистская живопись Казимира Малевича или Василия Кандинского, архитектура Антонио Гауди, «театр абсурда» Эжена Ионеско и Сэмюэля Беккета.

Истинное удачное произведение искусства в своей противоречивости, несоответствии ожиданиям заставляет зрителя или читателя недоумевать, обратить на себя внимание, понять, как оно «сделано» и что в итоге автор хочет сказать. Описанный феномен в семиотике получил определение «авторerefлексивность», которая зависит от следующих факторов. Во-первых, художественные символы (эстетические означающие) приобретают свои значения лишь в контекстуальных связях; если в контексте что-то одно меняется, то и все остальное приходит в движение. Во-вторых, материальная составляющая знака неразрывно связана с нематериальным смыслом произведения. Сложная связь означающего с означаемым, различных уровней и функций художественного высказывания является отражением единства формы и содержания, которое определяет любое произведение искусства. То, что сказал автор, непременно адекватно тому, как он это сказал. Например, «фигурные стихотворения» Симеона Полоцкого, графически оформленные в виде сердца или дерева, отражают его



отношение к миру как прекрасному, сложно устроенному пространству, исполненному противоречий и страстей.

Таким образом, возникает *идиолект* каждого конкретного произведения, то есть специфический код, особый, неповторимый язык автора. Он стремится быть понятым, стать общим для всех людей и вызвать у всех сходные эмоции и переживания. Контраст между уникальностью идиолекта и его стремление к универсальности позволяют утверждать, что эстетическое сообщение (художественное произведение) умопостигаемо, но дать ему окончательную оценку невозможно. Семиотика доказывает относительность понятий прекрасного и безобразного и вечность споров о них. Каждое новое произведение искусства заставляет нас адаптироваться к новому идиолекту, проникать в новый код, не соответствующий прежним нормативным представлениям и кажущийся непонятным. Однако с течением времени он становится привычным и сам определяет нормы и правила, которые разрушаются последующими произведениями искусства.

## ТЕМА 4. СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА КАК СПЕЦИФИЧЕСКОЙ ФОРМЫ ОТРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Сложно дать однозначное определение такому сложному феномену, как искусство, которое, как уже подчеркивалось, является наивысшим отображением эстетического. С одной стороны, искусство, будучи одной из универсальных форм отражения действительности, направлено на освоение многообразной действительности природного мира. Исходя из подобных убеждений, марксистско-ленинская материалистическая эстетика ставила закономерности функционирования искусства в жесткую зависимость от уровня развития общественных отношений. Однако реальный опыт зачастую противоречит подобным умозаключениям. Позитивистская теория, безусловно плодотворная в целом, не способна объяснить, почему в не самых передовых в материальном и политическом отношении странах создаются шедевры искусства. Отчего в экономически отсталой, полуфеодалальной раздробленной Италии начала XIX века появляется поэт мирового звучания, удивительной эрудиции и открытости Джакомо Леопарди?

Значит, искусство имманентно, то есть обладает собственными законами развития, соответствующими особенностям человеческого мышления и эволюции субъективного сознания. Художник сам устанавливает для себя принципы и нормы деятельности, которые соответствуют его внутренним убеждениям и в то же время логично вытекают из актуальной общественной ситуации. Самые громкие бунтари от искусства, такие как Сальвадор Дали или Артюр Рембо, со временем гармонично вписываются в культурный ландшафт своего времени и окружения. Таким образом, искусство определяется современной эстетикой как целостное художественное освоение мира в универсальных формах общественного сознания.

Все-таки даже эта дефиниция не является полной. Наиболее точно выявить специфику искусства может описание его функциональных характеристик. Заметим, что перечисленные ниже функции не являются константными и сменяются в ходе истории: одни выходят на первый план, другие остаются «на полях» процесса художественного творчества.

Искусство, прежде всего, – это деятельность, направленная на преобразование реальности (*преобразующая функция*). Освоение окружающей действительности происходит в четырех направлениях. Во-первых, искусство способно оказывать на общество мощное идейно-эстетическое влияние посредством создания привлекательных типичных образов, их представле-

ний о мире и сценариев поведения. Так, новая образность искусства Ренессанса открывала для человека сферу свободного творчества, помогала ему преодолевать преграды, установленные религиозной идеологией. Во-вторых, искусство вводит личность и общество в целом в контекст новых ценностей, стимулирует активность. В-третьих, искусство использует объективную действительность для создания новой, художественной реальности, близкой идеальным представлениям. В-четвертых, художник в прямом смысле слова преобразует мир, обрабатывая «строительные материалы» – слово, камень, краски, звуки, воссоздавая их в новом качестве.

**Когнитивная (познавательная) функция** искусства логично вытекает из предыдущей. Осваивая мир, человек узнает о нем нечто ранее неизвестное. При этом открытие новых феноменов или качеств никогда не бывает процессом сугубо индивидуальным, частным, это всегда «открытие для всех». Таково искусство эпохи Просвещения: оно актуализирует наилучшее из опыта прошлых поколений, создает на его основе новые ценности и идеалы и передает обществу оригинальные навыки мышления и системы взглядов. Искусство также осваивает многообразие конкретно-чувственных образов мира, заставляя человека увидеть их в новом ракурсе. Художники-импрессионисты передавали привычные природные пейзажи через необычную технику письма, заставляя зрителей глубже прочувствовать их красоту, развивая чувствительность. Искусство – это средство познания и самопознания одновременно.

**Воспитательная функция** базируется на когнитивной, поскольку диалог искусства и отдельного человека строится на тех же принципах, что и диалог искусства и культуры в целом. Искусство комплексно воздействует на эмоциональную и рациональную сферу личности, формирует их. Нужно отметить, что воспитание искусством не имеет ничего общего с назидательной дидактикой, прямолинейным нравоучением. Положительные (прекрасное, возвышенное) и отрицательные (безобразное, низменное) эстетические ценности имеют равное значение в процессе эстетического формирования личности посредством эстетического идеала. Воспитательная функция искусства в условиях девальвации в современном обществе эстетических ценностей приобретает особое значение. Несмотря на то, что эстетическая потребность в психологической «пирамиде потребностей» размещается на вершине, лишь чуть более 20 % молодых людей в Беларуси по данным опроса Института социологии НАН РБ за 2004 год назвали ее в качестве одной из приоритетных.

Но каков же характер воздействия искусства на личность? Ответить на этот вопрос помогает *суггестивная (внушающая) функция*. В предыдущей лекции уже шла речь о том особом восхищении и недоумении, которое вызывает произведение искусства. Именно эмоции подобного рода лежат в основе эстетического внушения, некоторые особые жанры искусства базируются исключительно на них – военные марши, придающие бодрость и мужество; национальные гимны, вызывающие гордость и самоуважение; «ужасные» литературные произведения, как, например, новеллы Э.А. По (см. тему 11).

С суггестией в искусстве тесно связана *функция предвосхищения*. Художник обладает особым даром предвидения, предсказания будущего, ведь его мышление не индуктивно (то есть ведет от частного к общему), а дедуктивно (значит движется от общего представления к единичному факту). В этом заключается фундаментальное различие между наукой, которая «создает» будущее путем умозаключений, и искусством, представляющим грядущее образно. Последний способ моделирования жизни следующих поколений представляется не менее действенным, чем сугубо рациональный. Чем можно объяснить многие «фантастические» догадки Жюль Верна о технике XX века? Некоторые авторы, даже не стремясь предсказать будущее, в своих предположениях оказываются удивительно точными. Французский драматург Эжен Ионеско в драме «Бескорыстный убийца», написанной в 1957 году, изобразил второстепенного персонажа, достающего из кармана плаща телефонную трубку без провода и говорящего в нее. Изобретение мобильного телефона состоялось лишь спустя три с половиной десятилетия.

Искусство, доставляя удовольствие от постижения счастливого грядущего, способно также утешить в печальном настоящем (*компенсаторная функция*). Некоторые психоаналитики и психофизиологи склонны считать, что искусство вызвано к жизни синдромом навязчивых состояний, проистекающим из неудовлетворенности окружающим миром. Художественное творчество, таким образом, направлено на восстановление внутренней гармонии, пусть даже иллюзорной, мира и человека. В данном случае в качестве позитивной ценности будет выступать не горькая правда жизни, а «сладкая ложь» искусства, его эстетических идеалов, помогающих в прямом смысле слова выжить в трудных ситуациях. В своих воспоминаниях русский филолог Д.С. Лихачев (1906 – 1999) рассказывает о поразительном подъеме творческой силы людей во время блокады Ленинграда. Художники, архитекторы, музыканты, ученые спасали себя от мыслей

о еде (и, насколько могли, от голодной смерти) рисованием, сочинением музыки, стихов, мемуаров.

С компенсаторной функцией в некоторой степени совпадает специфическая для искусства *гедонистическая функция*. О ней уже говорилось ранее, когда мы определяли предмет эстетики и специфику эстетической ценности, выступающей в качестве самоценности и требующей для полного понимания и освоения самоценной личности, свободной, социально активной, способной наслаждаться художественным миром, упорядоченным по законам красоты.

В предыдущей лекции были подробно освещены еще две функции – *коммуникационная и информативная*. Искусство практически всегда выступает в качестве средства общения между личностью и обществом, личностью и личностью, разными народами. Информация, которую несет искусство, гораздо значимее повседневной и известной всем. Это так, поскольку художественное творчество не копирует слепо реальность, а дает ее наиболее приемлемый вариант, один из возможных, не исключая остальных. Поэтому соотношение меры информации и качества коммуникации в произведениях искусства отличается от закономерностей повседневного общения. Русский филолог Ю.М. Лотман (1922 – 1993), анализируя парадоксальную семантику поэзии, отмечал, что «информативность поэтического текста снижается за счет собственно поэтических структурных элементов» (ритма и рифмы) и одновременно повышается «от превращения всех элементов текста в семантически насыщенные, от их взаимной соотнесенности».

Наравне с гедонистической неповторимой в иных сферах культуры является *эстетическая функция* искусства, суммирующая остальные. Под ней понимается способность искусства формировать художественные способности, вкусы и духовные потребности. Наряду с ними искусство способно задавать человеку ценностную ориентацию, учить воспринимать мир образно. Наконец, искусство как особый вид эстетической деятельности развивает в человеке чувство прекрасного, соизмеряясь с которым он реализует основное свое предназначение – быть создателем, реализует самую свою сущность. Эстетическая функция искусства, стимулирующая творческую активность индивида, тесно связана с гуманизацией общественной жизни, ставшей сегодня острой необходимостью. В свое время подобную потребность в созидательной эстетической силе искусства выражал итальянский философ Джованни Пико делла Мирандола (1463 – 1494), обращаясь от лица Бога к человеку: «Ты, кому не положены пределы, сво-

ей собственной властью, мною тебе врученной, ты сам творишь себя [...] Я не создал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, дабы ты сам, подобно славному живописцу или искусному ваятелю, завершил свою собственную форму».

Искусство многофункционально, однако в самом общем виде оно может быть представлено как воспроизведение, преобразование и оценка действительности. Именно действительность, рассмотренная во всем эстетическом многообразии и значении для человека, является объединяющей все стороны художественного творчества сущностной целью и в то же время его предметом. Отличительной чертой искусства, по сравнению со многими иными общественными практиками, как раз выступает единство цели и предмета.

Искусство, воспроизводя окружающую действительность, не копирует ее слепо – это принципиально невозможно. Оно воссоздает реальность в синтетических (целостных) образах сознания. Целостность художественной картины мира достигается путем парадоксального переплетения противоположных составляющих. Во всяком образе искусства слиты воедино *объективное* (исходная чувственная информация, общая для всякого типа психики в принципе) и *субъективное* (ее индивидуальная интерпретация отдельным носителем сознания). Иначе говоря, реально существующий феномен действительности, например, историческая личность Наполеон Бонапарт, изображается разными художниками – Жаком-Луи Давидом или Львом Толстым – по-разному, в зависимости от их личных представлений и убеждений.

В образах искусства также соединены *рациональное* и *эмоциональное* начала. Художник, воссоздавая действительность, первоначально полагается на свое восприятие, чувства и переживания. Однако образ никогда не остается конкретно-чувственным, индивидуальным представлением; он обязательно проходит стадии рациональной, аналитической обработки, обобщения и формального завершения. В противном случае он оказывается непостижимым для зрителя, слушателя, читателя, не удовлетворяет своей цели. Единство рационального и эмоционального в художественном образе эквивалентно взаимосвязи формы и содержания в произведении, оно же определяет типологию жанров, способов художественного обобщения в различных сферах искусства.

Художественный образ складывается также из соединения *типического* и *индивидуального*. Типическое – предустановленная и разделяемая всеми информация об объекте, то, каким он представляется в зависимости

от идеологических убеждений, культурно-исторической ситуации. Индивидуальное в образе искусства определяется мерой чувственного отношения художника к изображаемому. Зачастую автор воссоздает в своем персонаже самого себя. Но для того чтобы он стал близким, узнаваемым, понятным, он должен быть типизирован, значит приближен к общепринятым представлениям, наделен некими вымышленными чертами, без которых, как ни парадоксально, не будет считаться «реальным», «вероятным».

Таковы компоненты художественного процесса с точки зрения гносеологии искусства. Не менее важной частью знаний о прекрасном является психологический анализ художественного творчества, который раскрывает особые отношения творческой личности и мира. Данная область исследований возникла как междисциплинарная, на стыке психологии и эстетики. Наиболее крупный вклад в нее принадлежит русскому исследователю Л.С. Выготскому (1896 – 1934), американцам Дж. П. Гилфорду (1897 – 1988), Дж. М. Леви (р. 1938), Ф. Тернеру (р. 1943), немцу Э. Пёппелю (р. 1940).

Согласно изысканиям психологов, субъект художественного творчества в процессе деятельности может проходить четыре этапа. Начальный из них – *способность*. Под ним понимаются следующие особенности психики индивида: беглое, ассоциативное, гибкое мышление, экспрессивность, «переключаемость» (умение без ущерба для деятельности переходить от одних видов объектов к другим), склонность к созданию целостных форм (в терминологии Ф. Тернера, «калогенность», от греческих слов «калос» – прекрасный, «генезис» – порождение). На основании таких способностей, которыми обладает относительно большое количество людей, создаются общественно значимые художественные ценности.

Второй этап – *одаренность* – подразумевает усложненное восприятие индивидом действительности, повышенную чувствительность, внимательность к определенным, «знаковым» явлениям жизни. Одаренность предполагает также наличие творческой фантазии, богатого воображения, которое порождает устойчивые эмоционально-ассоциативные образные цепочки, трансформирующиеся в ходе деятельности в художественные формы. Одаренный человек создает ценности, значимость которых остается непреходящей на протяжении длительного периода времени в рамках определенного общества.

Переход от второго к третьему, более высокому этапу – *талантливости* – происходит благодаря постоянному упражнению, использованию упомянутых свойств и особенностей психики. В целом выводы психологов

подтверждает расхожее мнение о том, что «талант создается трудом». Однако неверно представлять этот труд как кропотливую и мучительную работу под принуждением извне, питаемую лишь силой воли. Как показывают исследования нейрофизиологов, одной из важнейших особенностей головного мозга человека, тех его центров, что отвечают за обработку информации, является склонность к самовознаграждению. Когда определен вид деятельности, определенный тип информации доставляет особое удовольствие, мозг посредством выработки некоторых веществ и гормонов стимулирует собственную работу, «продлевая» удовольствие. Талант создается лишь таким трудом, который приносит эстетическое и практическое наслаждение, и только произведения такого таланта обладают постоянной национальной значимостью.

Четвертая ступень вовлеченности индивида в творческий процесс – *гениальность*. Талантливый человек не обязательно станет гением, поскольку гениальность предполагает растворенность в художественном творчестве, самоотречение и независимость от конкретных жизненных обстоятельств. Отсюда распространенное представление о гениальности как девиации в психическом развитии. Так или иначе, гениальность гарантирует оптимальное соотношение в художественном образе типического и индивидуального, объективного и субъективного, рационального и эмоционального и создание универсальных, вечных художественных ценностей, воображаемых моделей действительности, успешно конкурирующих с объективной данностью.

Еще одним важным фактором творческого процесса выступает *стиль*, под которым понимается принцип организации художественного мира произведения, обеспечивающий его целостность, завершенность. Будучи категорией онтологического анализа искусства, стиль отображает изменчивость способов бытования результатов творчества в историческом времени, в определенном сообществе, внутри самой художественной деятельности. Поэтому стиль невозможно свести к устойчивому набору приемов, выработанному одним художником или даже отдельной эпохой, – это скорее определение авторской *манеры* как повторения уже достигнутых результатов. Стиль же отражает постоянный поиск самоопределения автором и читателем (зрителем, слушателем), раскрывает динамику отношений между ними, гарантирует взаимопонимание.

Чтобы исчерпывающим образом объяснить специфику взаимодействия участников творческого процесса, семиотика предложила новые понятия «образцовый автор» и «образцовый читатель». Это абстрактные кон-



структы, дополняющие триединство «автор – произведение – реципиент» и выявляющие информативный аспект стиля. «Образцовый автор», по определению У. Эко, представляет собой подвижную «совокупность художественных приемов, инструкцию, расписанную по пунктам». Чтобы понять замысел и намерения реального автора, ставшего «образцовым», реальный читатель должен сам стать «образцовым», «абстрактным» и выполнить заданную последовательность инструкций. Тогда и достигается понимание реципиента и автора, их желания и потребности реализовываются и соотносятся. Так, благодаря устойчивой стилистической конструкции «жили-были», появлению в зачине фантастических существ, смещению пространства и времени, мы сразу можем понять, что перед нами сказка, и соответственно ожидать в финале истории сказочной развязки. Читатель предугадывает, что хочет ему сказать автор, благодаря тому, что автор заранее программирует такую догадку. Авторские приемы, меняясь, нарушают ожидания читателя, однако в раскрытии загадочности и изменчивости стиля как раз и заключается эстетическое удовольствие, получаемое реципиентом от произведения искусства. Кроме того, следуя за «образцовым автором», читатель становится «соавтором»; интерпретируя произведение, он наполняет его новыми смыслами, скрытыми даже от самого реального художника.

Стиль – сложная структура, состоящая из нескольких уровней или «слоев» в терминологии польского философа Р. Ингардена (1893 – 1970). Первый из них, наиболее крупный, представляет собой тематическую и интонационную общность крупных культурных ареалов. Общая история европейских народов предполагает единый для всех художественных практик Европы глобальный стиль, отражающий схожесть жизненного опыта ее жителей, эмоциональных реакций, связанных с ним. Так, склонность к ровным и плавным линиям, простоте решений, неброским цветам объединяет архитектуру скандинавских и балтийских стран.

Несколько более узок слой национальной стилистической общности, формирующейся в рамках одной этнической группы на всем протяжении его существования. Благодаря данному элементу стиля выявляются различия в искусстве разных народов: невозможно спутать русскую и итальянскую живопись. Опускаясь на один уровень, мы обнаруживаем национальную стилистическую общность определенного историко-культурного периода. Таковы средневековые архитектурные стили – романский и пламенеющая готика.

Следующая составляющая стиля – общность произведений одного художественного направления. Самые несхожие по форме романтические произведения можно привести к «единому знаменателю», определенному художественному шаблону, позволяющему отличить их от творений экспрессионизма или имажинизма. Внутри всякого заданного направления неизбежно проявляется авторская индивидуальность, отображающая особенности творческого мышления отдельного художника и также складывающаяся в стилистическую общность. Это еще один уровень стиля – индивидуальный. Становление творческой личности происходит не мгновенно, следовательно этот процесс раскладывается на этапы, периоды творчества, каждый из которых имеет свою стилистическую общность. Так, в живописи Пикассо выделяют «голубой» и «розовый» периоды.

Всякое произведение, как бы оно ни было похоже на другие работы одного и того же автора, никогда не сводится к ним, поскольку оно обладает своим уникальным стилем, структурой и набором приемов, повторить которые вновь невозможно. Это и есть один из аспектов целостности, завершенности произведения, также зависящей от стилистического единства различных элементов произведения, благодаря которому они соединяются.

Содержательно связан с проблемами стиля вопрос о соотношении в художественном творчестве традиций и новаторства. Если стиль определяется как подвижная совокупность устоявшихся художественных приемов, то насколько подвижным он должен быть, как стремительно он должен обновляться, что следует всегда оставлять неизменным? Диалектическое соотношение традиций и новаторства определяет собой сущность творческого акта. Невозможно создать произведение искусства только на основе старых приемов, ничем их не дополняя: творчество превращается в эпигонство, механическое заимствование и трансляцию уже известного, следовательно не вызывающего никакого интереса у зрителя. Сугубо новаторский подход к творчеству без учета художественного опыта предыдущих эпох также разрушителен для произведения. Новые, еще не усвоенные публикой приемы останутся непонятыми, как и все произведение в целом.

Наиболее продуктивным соотношением двух элементов теоретической истории искусства является превращение новаторства в традицию, возможное лишь в том случае, если сами новации основаны на опыте, вдохновлены им. Таким образом, оригинальное представление о мире усваивается, становится общепринятым, чтобы дать жизнь новым, не существовавшим ранее художественным формам. Так складывается преемственность в искусстве. Ее диалектика присуща всем другим противопоставленным элементам художественного процесса, сложного и непрерывного явления.

## ТЕМА 5. ИСКУССТВО В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Современные гуманитарные науки определяют культуру как систему социальных ценностей, идеалов и норм, вырабатываемых в рамках определенного общества. Культура противопоставляется природе, «первичному миру», в качестве второй, рукотворной природы, среды, созданной человеком и для человека. В системе культуры, понимаемой подобным образом, важнейшее место занимает художественное творчество, искусство.

Иногда в качестве синонима искусства употребляется понятие *«художественная культура»*, под которым подразумевается совокупность художественных ценностей и система их воспроизводства и функционирования в обществе. Художественная культура включает в себя ряд элементов, определяющих ее своеобразие, отличие от иных сфер и форм культуры. Ее базой становятся ценности, унаследованные от предыдущих эпох, выступающие в качестве предпосылки развития данной культурной системы. Эти ценности обычно фиксируются в кодифицированных сводах правил творчества, «поэтиках» (например, «Поэтика» Аристотеля), выражаются в манифестах и программах искусства (таковы манифесты французского сюрреализма 1920 – 1930-х годов). Данные теоретические документы не возникают сами по себе, но являются обобщением богатого художественного опыта групп художников, объединенных идейными принципами («передвижники» в России XIX века). В то же время поэтики и манифесты ориентируются на эстетические ценности данного общества, отношение которого к ним не всегда бывает однозначным и общим. Эти ценности могут приниматься и создаваться либо всем социумом, либо, что случается гораздо чаще, наиболее восприимчивой и отзывчивой его частью (например, «прециозные» салоны во Франции XVII века).

Такое разное восприятие художественной культуры указывает на ее социальную неоднородность. Можно выделить два подвижных пласта – классическую и массовую (популярную) художественную культуру. К первому пласту относят те явления, что имеют высокий уровень художественного обобщения отражаемых явлений, носят устоявшийся, непреходящий характер и осознаются большинством как бесспорная эстетическая ценность. Массовая культура зачастую воспринимается негативно и оценивается как система временных, неустойчивых способов образного освоения и оценок мира, связанных с их сиюминутным потреблением.

Для рубежа XX – XXI веков преобладание популярной культуры над классической становится серьезной проблемой, поскольку последняя, как

принято считать, играет первостепенную роль в передаче культурной информации от поколения к поколению, первая же продуцирует сиюминутные удовольствия. Не следует, однако, приуменьшать значимость массового искусства, помня о размытости границ, особенно в большой исторической перспективе, между двумя пластами художественной культуры. Зачастую то, что в свое время причислялось к явлениям сугубо развлекательным (как, например, в XIX веке многие романы Достоевского), по прошествии десятилетий оценивается как явление большого эстетического значения.

Таким образом, наиболее адекватное разделение художественных ценностей на особо значимые и мало значимые, классические и преходящие должно производиться по исполнению основной функции искусства в системе культуры – трансляции культурного наследия, преемственности общезначимых эстетических ценностей. Именно благодаря искусству многие важные и ушедшие явления, обычаи, образы, от которых остались лишь наименования, получают универсальное символическое наполнение и значение в будущем. Искусство не менее успешно, чем археология или антропология, позволяет человечеству реконструировать свое прошлое, следовательно, представить закономерности своего развития и возможные пути будущего.

Еще одной своеобразной чертой художественной культуры следует считать сочетание в ней национальных, интернациональных и общечеловеческих ценностей. Искусство всегда определяется особенностями той общей системы идеалов и норм, которая актуальна для данной нации, и активно участвует в выработке, развитии чувств патриотизма и национальной гордости, национального самосознания в целом (*национальный аспект*). В то же время, изолированное от культурного опыта других наций и рас искусство перерастает в узконаправленную деятельность, вдохновляющую шовинистические, крайние националистские настроения. Истинно значима такая художественная культура, которая имеет ценностные связи со всем современным ей человечеством (*интернациональный аспект*) и, сверх того, со всем человечеством, существовавшим во всемирной истории (*общечеловеческий аспект*). В подобном случае художественная культура исполняет фундаментальную задачу универсализации общественного опыта и единения людей на его основе.

Художественная культура находится в противоречивых и неразрывных связях с иными сферами культуры. Традиционно в эстетике принято

выделять соотношения искусства и морали, искусства и философии, искусства и религии, искусства и политики, искусства и науки.

**Искусство и мораль** тесно переплетены, с древнейших времен всякие представления о прекрасном поверяются категорией блага, добродетели, нравственной пользы. Все философские концепции соотношения этического и эстетического можно объединить в три группы. Первая представляет понятия добра и красоты как единство, в котором определяющее значение имеет моральное качество. Во вторую группу входят имморалистические трактовки проблемы, отрицающие всякую возможность влияния категорий этики на ценности художественного творчества, отстаивающие исключительную самобытность и полную независимость социального развития и функционирования искусства. Третья группа включает в себя менее радикальные представления, определяющая роль в которых отводится тезису о принципиальном нравственном значении эстетической ценности. Не претендуя на окончательное разрешение вопроса, можно утверждать, что существенное воздействие искусства на человека не может избежать этических оценок. Так или иначе, ценность эстетического характера проявляется и измеряется в определенном моральном состоянии участников акта художественного творчества. В то же время эстетическое переживание, не теряя своего своеобразия, объективирует, «объясняет» моральное чувство, формирует у индивида новое отношение к действительности через сопоставление с воспринимаемым произведением. Именно подобное, во многом оптимальное соотношение этического и эстетического зафиксировано в терминах Аристотеля – трагическое и комическое (см. тему 4), катарсис и калокагатия (см. тему 7).

**Искусство и философия** представляют два различных, но и в одинаковой степени претендующих на универсальность взгляда на мир, на попытку представить его как единое целое. Наиболее выдающиеся художники достигают максимального уровня образного обобщения многообразных явлений действительности и оказывают непосредственное влияние на развитие онтологических и гносеологических воззрений. Подобным образом музыка немецкого композитора Рихарда Вагнера воздействовала на мысль философа Фридриха Ницше. Существуют примеры и обратного свойства. Так, два фундаментальных труда Аристотеля «Поэтика» и «Риторика» были бы невозможны без того богатого художественного и эстетического материала, который обобщил и систематизировал древнегреческий философ. Театр французского классицизма развивался на основе рационалистических воззрений философии XVII столетия.

*Искусство и религия* в европейской истории долгое время, вплоть до эпохи Нового времени, шли рядом, при этом искусство в большой степени определялось религиозным мировоззрением. Этот союз противоречив и имеет негативные и позитивные аспекты. С одной стороны, религия ограничивает тематику и образность искусства, посягая на его самобытность, но, с другой, она обеспечивает ему долгую жизнь. Религиозные эстетические каноны, устанавливающие правила создания произведений искусства, создают универсальный, понятный всякому верующему, исторически неизменный художественный код, который легко прочитывается и сегодня и наделяет полноценным общечеловеческим смыслом строгие линии Софийского собора в Киеве, фрески Сикстинской капеллы кисти Микеланджело, рождественские фуги Баха, «Божественную комедию» Данте Алигьери.

Между *искусством* и *политикой* как концентрированным отражением социальной жизни исторически сложились непростые отношения. Идеологический потенциал политики может как вредить, так и благоприятствовать развитию художественного творчества. Отрицательным примером является социалистический реализм, господствующее направление в искусстве советской эпохи, значительно искажавшее действительность в угоду коммунистической доктрине. Причину негативного эффекта от воздействия идеологии на художественное творчество следует искать в противоречии общих законов эстетики социалистического реализма внутренней логике развития искусства. В принципе, зависимость искусства от внешних обстоятельств, от политики и идеологии в первую очередь, неизбежна. Но чтобы их союз был плодотворен, политическая система должна вырастать из тех же национальных корней, что питают художественную культуру.

*Искусство и наука*, в особенности область наук естественных и технических, находятся в непосредственной практической взаимосвязи. Развитие новых технологий и оригинальные изобретения дали рождение таким видам искусства, как кино и художественная фотография. В литературе появился отдельный жанр – научная фантастика. Еще более тесными являются связи гуманитарных наук с искусством, которое зачастую служит объектом исследования для них. В целом же искусство и наука противостоят друг другу, поскольку последняя имеет сугубо познавательный характер, тогда как гносеологический аспект наряду с творческим, оценочным и игровым представляет лишь одну из сторон эстетического отношения к действительности.

До сих пор речь шла об искусстве как квинтэссенции художественной культуры, однако в более широком смысле его можно рассматривать

как ядро культуры эстетической, ее основополагающий элемент. Уже было отмечено, что именно искусство в полной мере исполняет функцию фиксации и трансляции эстетических ценностей во времени и пространстве посредством универсальных образов, символов. В рамках эстетической культуры художественное творчество имеет разветвленную структуру. Так, среди его функциональных элементов выделяют совокупность художественных ценностей, присутствующих в данном обществе; группы профессиональных деятелей культуры (художников, писателей, архитекторов, скульпторов, критиков, музейных хранителей, редакторов и прочих); средства тиражирования и передачи художественных ценностей; особые институты управления (музеи, театры, библиотеки, клубы и т.д.).

Функциональные элементы эстетической культуры следует отличать от ее состава, в который входит помимо профессионального искусства искусство любительское (художественная самодеятельность), народное искусство (фольклор), а также эстетика производства (дизайн), ландшафтов, быта, спорта. Особое место здесь занимают современные средства массовой информации – радио, телевидение, электронные интернет-ресурсы.

Отдельно необходимо остановиться на той первостепенной роли искусства, которая ему отводится в системе эстетической культуры, и причинах этого первенства. Они носят исторический характер, и современная ситуация не является окончательной либо особо продуктивной для культуры в целом. В иные времена существовали принципиально отличные формы эстетического освоения действительности, также носившие универсальный характер.

Самым ранним примером такого порядка считается вид творческой деятельности, возникший в эпоху палеолита (20 – 30 тысяч лет до н.э.) – *магический ритуал*. Он оставил любопытные памятники – предметы изобразительности (статуэтки животных и людей, например, «Палеолитическая Венера»; цветные наскальные гравюры и росписи, также изображающие людей и животных, в частности, известные рисунки подобного рода в пещере Ласко во Франции) и декорированные предметы обихода (кости, камни с орнаментом).

Кажется, что они представляют собой самую раннюю форму искусства, однако это не так. Перечисленные объекты имеют две важные характеристики. Во-первых, они сугубо *подражательны*, то есть в них переданы не внутренние ощущения автора, но конкретно и непосредственно зафиксирована окружающая действительность. Они воспринимаются как иная ипостась реальности, один из возможных вариантов ее материального

воплощения. Так, на наскальных рисунках со сценами охоты обязательно присутствует «кровь», пятна краски охряного цвета, «натурально» отображающие наносимые в ходе ритуала раны зверю.

Во-вторых, ритуальные предметы сугубо *практичны*, они употребляются для магических целей и не служат ничему более. Эти магические цели по преимуществу связаны с важнейшими сферами жизни древних людей, животворящими, созидательными силами человеческого сообщества – деторождением и трудом (охотой, собирательством).

Отсюда следуют важнейшие различия между искусством и магическим ритуалом – *в целях, в приемах и в формах*. Основная *цель* искусства, которая опосредует все остальные, заключается в том, чтобы воздействовать на эмоциональную сферу человека. Магия стремится подчинить себе объективную действительность, преобразовывать ее через совокупность сакральных практик – ритуал. Так, носитель магического сознания, изображая в виде статуэтки женщину и используя этот предмет в ритуальном действе, заклинает силы плодородия, отождествляемые с женским началом, сохранить и приумножить его род, дать ему богатый урожай. Скульптор, запечатлевающий в мраморе или бронзе женское тело, напротив, отображает свои частные эмоции, свое восхищение красотой и передает это отношение зрителю.

Ведущим *приемом* отображения действительности для любого рода искусства является художественный образ. Магический ритуал в силу своей практичности и конкретной подражательности образностью не обладает. Древний человек, одевая во время ритуала, имитирующего охоту, маску зверя, выступает в качестве того же зверя, просто принявшего иной облик. Это перевоплощение – не образ или знак животного, но прямое ритуальное подражание ему. Человек, надевающий звериную маску, на время ритуала сам и «становится» этим зверем. Когда маску надевает актер в театре, то он отнюдь не превращается в другое существо, лишь образно обозначая его.

В *формальном плане* ритуал синкретичен. Магический обряд включает в себя как неразрывное целое различные способы отображения мира – пластический (танец, движения), звуковой (звукоподражание), ритмический (ритм). Постепенно из этих видов подражания возникают независимые виды искусств – драматическое действие, танец, музыка. Но они существуют отдельно, в то время как ритуал не разграничивает их, поскольку магическое сознание воспринимает мир вообще как неделимое целое. И форма полностью соответствует содержанию отображаемого объекта.



Итак, магический ритуал как вид эстетической деятельности представляет собой *практическое, подражательное, каноническое действие, направленное вовне*. Его материальным результатом становятся объекты, с большой долей достоверности фиксирующие многообразие физического мира. Ритуально-магическая деятельность остается единственным проявлением эстетического начала в древнем человеке до тех пор, пока у него не появляется еще один мощный инструмент постижения объективной и субъективной (что самое важное) реальности – речь. Овладение речью влечет за собой коренные изменения в сознании. В силу нового опыта человек наряду с верой в значимость магического **действия** приходит к вере в значимость **слова**. Так происходит становление нового вида эстетической деятельности – *мифотворчества*.

В его основе лежит *миф* – по определению А.А. Тахо-Годи, обобщенное представление древнего человека о мире, в котором он живет, и тех силах, которые этим миром управляют. Миф всегда выражается в рассказе, повествующем о происхождении мира и человека в доисторическое время. Соответственно, миф осознается древним человеком в качестве сакральной истории, имевшей место в действительности и служащей примером для подражания, боги представляются объективно существующими реальными существами. Вера в это полностью подчиняет себе восприятие и деятельность древних.

Мифологическая художественная культура имеет особое понимание времени. Древний человек более интересуется прошлым, чем будущим. Это естественно, поскольку у него нет уверенности в завтрашнем дне, зато имеется вероятность продлить настоящее через связь с минувшим, которое служит примером для подражания. Таким образом, время в мифологическом сознании носит циклический характер.

Бытие и небытие, жизнь и смерть, гармония и хаос, необходимость и случайность для древнего человека равнозначны. Эта особенность мирового пространства зафиксирована во всех древнейших мифологиях. Так, Ветхий завет начинается с описания создания миропорядка из небытия. И одновременно в Библии присутствуют предсказания об уничтожении всего сущего и его возвращении в первоначальный хаос. Двойственность положения человека, зажатого между противоборствующими глобальными силами, порождает благоговейное отношение к умершим, сакральные культы предков, разделение мира на царство мертвых и живых.

В мифологической культуре первостепенную идеологическую роль играет религия. В отличие от магического сознания, обладающего лишь

самыми общими и разрозненными представлениями о характере природных сил, миф строит подробную картину божественного пространства, каждый элемент которого исполняет определенную функцию, вносит свою лепту в истолкование генезиса и бытия мира, вступает в тесные отношения с другими структурными частями. Такова, например, картина древнегреческой мифологии.

В этой ситуации первостепенной необходимостью становится разработка принципов культурной памяти, которые закрепляются уже не в практическом действии, а в письменном и устном слове. Для мифологической художественной культуры главным способом сохранения целостности времени и пространства оказывается «литература» – священные писания (Ветхий завет, «Ригведа»), собрания легендарных представлений и знаний о мире, о богах, о человеке (китайская «Книга перемен»), своды практических умений и навыков, бытовых рекомендаций («Камасутра»). Но эти тексты все же еще не составляют самостоятельный вид искусства, художественное словесное творчество как таковое. Литература, как и любое другое искусство, всегда несет в себе **вымысел**, который отделяет художественную реальность от действительной. Мифологическое сознание, подобно магическому, отражает мир как единое целое, в нем нет места чистому вымыслу, своеобразной разделительной границе между объективным и субъективным. Все персонажи, события, ситуации, описываемые в мифе, представляются как **действительные**, реально имевшие место.

Полное отделение художественного от собственно мифологического происходит постепенно, и процесс этот связан с новым, символическим восприятием мира. Элементы мифа теряют свою целостность, сакральность, непосредственность. Они рассматриваются лишь с одной стороны, вне связей с другими аспектами священного повествования, приобретают знаковую нагрузку, условность, иносказательность. По этому пути осуществляется переход от мифотворчества к художественному творчеству современного типа.

Не стоит полагать, что в ходе истории один вид эстетической деятельности полностью заменяет предыдущий. Зачастую они сосуществуют и продуктивно взаимодействуют. Сложно представить себе современное искусство Западной Европы без богатого наследия кельтской и иудеохристианской мифологии. Как показали исследования русских филологов Вяч. Вс. Иванова (р. 1929) и В.Н. Топорова (1928 – 2005), традиционная белорусская обрядовая и художественная культура несет на себе явственный отпечаток магических ритуалов, восходящих к глубокой древности индоевропейской народной общности. При этом архаические традиции и обряды органично вписываются в систему современной художественной культуры.

## ТЕМА 6. МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Искусство – это сложная система разнообразных художественно-творческих практик, в которую входят архитектура, живопись, графика, скульптура, музыка, хореография, литература, театр, кино. К видам искусства также иногда причисляют прикладное и декоративное искусство, цирк, художественную фотографию.

Выделяют две противоположные причины, влияющие на видовое и родовое многообразие искусства. С одной стороны, условием выделения видов художественной деятельности является разнообразие способностей творящего субъекта и его эстетических потребностей. С другой, богатство проявлений самой действительности предоставляет возможность отображать ее разнообразными способами. Эти две точки зрения не исключают друг друга, так как невозможно однозначно определить, что первично – объективная реальность или постигающее ее индивидуальное сознание. Более того, их сочетание плодотворно, поскольку позволяет обнаружить дополнительное условие возникновения новых видов искусств. Они появляются (как, например, кино) благодаря развитию культурных традиций, совершенствованию художественных средств и технических возможностей самого искусства.

Вместе с разложением первобытного синкретизма в отражении действительности возникает необходимость классифицировать виды и роды искусства. Первые попытки принадлежат Платону и Аристотелю, которые выделяют три рода словесного творчества – драму, эпос и дифирамб (поздними интерпретаторами дифирамб был соотнесен с лирикой). Эпоха эллинизма предложила систему семи «свободных искусств». Овладеть ими должен был всякий, кто почитал себя образованным и воспитанным человеком. Но входили в нее преимущественно такие области знаний и умений, которые в сегодняшнем понимании не являются видами художественного творчества, – грамматика, риторика, диалектика, арифметика, геометрия, музыка и астрономия. Латинский мыслитель Боэций (ок. 480 – 524) выделил последние четыре в так называемый «квадривиум» на основании того, что это «искусства упорядоченные», имеющие дело с гармонией, числовыми закономерностями и пропорциями. В IX веке грамматика, риторика и диалектика как «искусства словесные» получили именование «тривиум». Такая морфология «искусств» оставалась в Европе актуальной вплоть до начала XVI столетия.

Одна из наиболее авторитетных и близких современным представлениям морфологий видов художественного творчества в Новом времени

была разработана немецким философом Г.Э. Лессингом (1729 – 1781) в труде «Лаокоон. О границах живописи и поэзии» (1766). Изобразительное искусство, которое носит статический характер, представляет как бы «застывшие» сцены и образы, Лессинг относил к роду *пространственных* искусств. В то время как поэтическое (и шире – литературное) произведение, по мнению немецкого просветителя, динамично развивается, имеет фабулу, объясняет описываемые в нем события и, следовательно, принадлежит к искусствам *временным*.

Видовое разделение искусства отнюдь не обозначает отсутствие связей между различными его отраслями. Соотношения между видами искусства изменчивы и зависят в первую очередь от культурно-исторической ситуации. Но в любую эпоху наиболее эстетически ценными считаются те художественные произведения, которые выходят за пределы своего вида. Итальянский поэт Джамбаттиста Марини (1569 – 1625) стремился создать стихотворное описание существующих картин, обогащая таким образом художественные средства выразительности литературы. Танцевальные постановки французского балетмейстера Мориса Бежара (р. 1927) сочетают в себе не только элементы театрального действия и музыкальной экспрессии, но также приближаются к изобразительной статичности образов живописи и скульптуры. Некоторые виды искусства принципиально синтетичны: архитектура вбирает и подчиняет себе скульптуру, графику и живопись, кинематографический образ создается на литературной (сценарий), театральной (действие), хореографической и музыкальной основе.

Каждый вид искусства подразделяется в свою очередь на *роды* и *жанры*. Эта классификация обусловлена причинами внутреннего и внешнего характера. С одной стороны, каждый род искусства зависит от изображаемого предмета. Согласно античной концепции членения литературы, *эпос* представляет объективированные события, отделенные от личности повествователя; *лирика* – мир внутренних переживаний субъекта; *драма* раскрывает взаимодействие объективного и субъективного. Выделяют также четвертый литературный род, который синтезирует в себе темы и приемы трех предыдущих, – *роман*. С другой, родовое многообразие литературы определяется воздействием на нее других искусств. Под влиянием музыки на слово возникает лирика, под влиянием театра – драма, тогда как эпос выступает в качестве уникального способа художественного отражения действительности. Членение других искусств на роды происходит аналогичным образом, в процессе их взаимодействия.

Жанровое подразделение напрямую зависит от родового, хотя спектр жанров шире и содержательно сложнее. В литературе эпический род распадается на сказку, новеллу, повесть, народный героический эпос, роман и другие жанры; лирический – на любовную, пейзажную, гражданскую лирику; драматический – на трагедию, комедию, фарс, водевиль. Однако эта классификация не исчерпывает проблему формальных составляющих жанра, в частности, не объясняет соотношение в искусстве слова прозы и поэзии. С ее точки зрения нонсенсом выглядят жанровые авторские определения «Евгения Онегина» как романа или «Мертвых душ» как поэмы, поскольку поэма традиционно считается продуктом стихотворчества, а роман – прозаическим текстом. Поэтому в литературе возникает необходимость выделения дополнительных жанровых модификаций. Например, существуют жанры рыцарского романа, романа воспитания, плутовского романа, научно-фантастического романа и другие. Итак, жанр представляет собой формально-смысловое единство, в котором ведущая роль принадлежит содержанию, определяющему набор художественных средств.

Вопрос соотношения содержания, смысла, назначения произведения искусства и его формы – глобальная эстетическая проблема. Особенно важна она для *архитектуры* – искусства организации пространства посредством проектирования и сооружения городов, зданий, интерьеров с целью удовлетворения утилитарных и эстетических потребностей человека. В архитектуре неразрывно соединены практическое и духовное начала, что придает ей двойственный статус индустриально-художественной деятельности. Дискуссия о том, какая из сторон главенствует, имеет глубокие исторические корни.

Возникнув вместе с цивилизацией, архитектура не претендовала на статус особого способа преобразования действительности. Изначально она не была сугубо авторской деятельностью и во многом определялась социальным заказом. Шедевры древнего зодчества – зиккураты в городах Междуречья, пирамиды в Гизе – создавались для культовых целей по приказу правителя. Лишь в поздней античности были теоретически осмыслены ее основы, к этой эпохе принадлежит один из первых известных архитекторов римлянин Витрувий. Именно к его трудам восходит «золотая» формула архитектуры: «польза – прочность – красота». Преследуя в ходе развития эту тройную цель, архитектура подчинила себе изобразительные искусства (живопись, скульптуру, декоративное искусство). Таким образом, она оформилась как синтетическое искусство и дала рождение различным художественным стилям – романскому, готическому, барокко, рококо,

классицизму. В дальнейшем поиски полезности и прочности привели к тому, что в настоящее время помимо собственно эстетической деятельности архитектура принимает на себя функции градостроительства, технического проектирования и дизайна.

Высокая функциональность современной архитектуры позволяет некоторым специалистам называть ее одним из новейших средств массовой коммуникации на том основании, что она обращена ко всем социальным группам, воздействует на их образ жизни и направлена на неосознанное «потребление». Подобная точка зрения упускает из виду тот факт, что архитектура, подобно всякому искусству, передает не простую информацию, а несущую важный культурный смысл, сохраняющий память о прошлом и моделирующий новое и будущее. Архитектура черпает новизну в самой себе, актуализируя собственные неиспользованные возможности, реализует невоплощенные технологические и художественные решения. Примером может служить творческая деятельность швейцарца Ле Корбюзье (1887 – 1965), на первый взгляд предельно оригинальная и оторванная от своей эпохи, на самом же деле основанная на универсальных свойствах материалов и объемов, на накопленном столетиями опыте работы с ними.

Выполнение архитектурой коммуникативной функции (с художественной спецификой) указывает на то, что она представляет собой своеобразный язык, идиолект, значит, имеет собственные *средства выразительности*. В первую очередь, к таковым относятся объемные фигуры. *Куб* передает идею равновесия и устойчивости, неизменности. *Стоящий вертикально параллелепипед* означает устремленность к небу. *Цилиндр* – форма, которая одинаково представляется во всех ракурсах, – символизирует вечность, тогда как *сфера* – небо, а *сегмент* – разделенное пространство. *Арки* и *своды* указывают на идею перехода, входа и выхода. Даже *пустое пространство* может нести определенное значение: в японской архитектуре пустота воспринимается не как зияние, но как форма среди других форм, вступающая с ними в эстетически значимые отношения. Наиболее сложным средством выражения в архитектуре является *ордер* – комплекс стилеобразующих художественных средств. Ордер словно бы «маскирует» утилитарность элементов строения, приукрашивая их. Из античной древности известны тосканский, дорический, ионический и коринфский либо композитный ордера. Каждый из них добавляет к стандартному модулю (пропорции), опоре (колонне), фронтому здания оригинальные детали (украшения капителей, канелюры, орнаменты), обогащающие их в художественно-выразительном плане. Так, тосканский ордер наиболее бедный и

приземленный, в то время как коринфский отличается изысканностью и воздушностью форм.

**Живопись** – вид изобразительного искусства, представляющего на плоскости (твердой поверхности) при помощи цвета объемные образы реальной действительности. Изначально живопись имела прикладное назначение, обслуживая ритуальные действия, ремесла, украшая дворцы и храмы. Она давала условно-плоскостное изображение мира без учета объемов тел и предметов, разнообразия цветов и прочего. Переломной для живописи стала эпоха Возрождения, естественнонаучные открытия которой активно влияли на развитие принципов изображения мира. Новые знания в области оптики и физиологии позволяют Леонардо и Микеланджело обнаружить законы перспективы, сделать живописное пространство трехмерным, точнее отразить гармоничное строение и чувственную привлекательность человеческого тела.

Вместе с живописью развивается **графика** – вид изобразительного искусства, передающий линейные соотношения, формы предметов, игру светотени. Графика и живопись составляют органичное целое до второй половины XIX века, когда французские художники-импрессионисты (К. Моне, Э. Мане, О. Ренуар) отказались от передачи линейных соотношений в пользу цветовых. В XX столетии живопись преобразилась еще более под воздействием технических достижений фотографии, кинематографа и телевидения.

Каким бы изменениям ни подвергалась живопись, средства ее выразительности остаются неизменными – это *линия, цвет, тон, контраст, силуэт*. Особое значение имеет цвет, универсальный носитель эстетических смыслов в живописи. В нем соединились огромное культурное наследие человечества и незыблемые законы восприятия. Цвета в зависимости от длины световой волны подразделяются на теплые (красный, желтый), возбуждающие, даже агрессивные, передающие динамику, и холодные (синий, зеленый), умиротворяющие, спокойные, выражающие статичность. В графике главными изобразительными средствами являются *линия, тон, пятно, силуэт*. Помимо рисунка и колористики важный эстетический смысл несет композиция. Значение, основанное на культурно-историческом опыте, имеют *размер* изображаемого предмета и его *пропорциональное отношение* к другим предметам, размещение в верхней или нижней, правой или левой части полотна. В европейской культурной традиции «верх» отражает рациональное, позитивное, духовное начало, тогда как «низ» связан с тленным, материальным, преходящим. Точно так же «правое» как направление чтения и

письма противостоит «левому», «неправильному» движению в противоположную сторону (в арабской культуре наоборот). Живопись таким образом подчеркивает вечность или изменчивость бытия, наполняет отображаемый мир символизмом и аллегоризмом.

**Скульптура** – изобразительно-пространственное искусство, отображающее действительность в пластических образах. Зародившись в магическом ритуале и, подобно живописи, обеспечивая обрядовые потребности, скульптура в античности стала ведущим видом изобразительной художественной деятельности. В V веке до н.э. афинский мастер Фидий создает великолепные изваяния для Парфенона, Мирон воспевае красоту человеческого тела («Дискобол»). О «Дорифоре» («Юноша с копьем») Поликлета в античности говорили, что это единственное произведение, в котором выражена теория искусства, по нему постигали премудрости ваяния. До XV столетия скульптура существовала только как *монументальное* искусство, творящее крупные формы, напрямую взаимодействующие с архитектурной и пейзажной средой. Позднее возникает *станковая* скульптура, создающая произведения для интерьера. Третий род – *скульптура малых форм*, которая включает в себя медальерное искусство и резьбу по камню.

Основные материалы ваятеля – дерево, глина, камень (гранит, мрамор), чугун, бронза, медь. Используются также сталь, чугун, пластмасса. Следует различать исходные материалы и средства выразительности скульптуры, к которым относятся *свет* и *тень*. Они как раз подчеркивают художественно-семантический потенциал материалов. Так, бронза является «грубым» материалом, поскольку она проводит резкое разделение света и тени. Бронзовые скульптуры обычно воспроизводят фигуры политических деятелей, выдающихся людей, указывая на их величие, моральную силу и целеустремленность. Светопроницаемость мрамора, напротив, позволяет выявить тонкую игру освещенных и затемненных плоскостей и поверхностей. Мраморные изваяния во всех деталях передают красоту обнаженной натуры, ее тепло и привлекательность, они призваны вызывать чувство сопереживания и даже любовного переживания.

**Музыка** – вид искусства, в котором художественный образ создается посредством звука. Как и прочие виды художественно-творческой деятельности, она возникла в связи с утилитарной деятельностью человека. Первыми музыкальными произведениями были трудовые песни, задававшие общий ритм процессу работы, обрядовые песни, оформлявшие переход человека от одного состояния к другому – от жизни к смерти, от небытия к рождению, от одинокой жизни к супружеской. Однако сам древний



человек видит музыку частью божественного космического замысла. Пифагор Самосский (VI в. до н.э.) утверждал, что в основе музыки лежит гармония небесных сфер, рождающаяся из звуков, что производятся небесными телами при вращении и соприкосновении друг с другом.

Подобные убеждения коренятся в самом характере музыки, абстрактном, лишенном смысловой конкретности живописного, скульптурного, словесного воспроизведения картины мира. Лучшие произведения И.С. Баха, В.А. Моцарта, П.И. Чайковского несут мощный эмоциональный заряд, способны передать мироощущение человека во всей его полноте и разнообразии. Музыка отличается от других видов искусства еще и тем, что не может существовать сама по себе, поскольку звук не имеет других материальных форм, помимо исходной. У каждого музыкального произведения есть автор, *сочинитель*, но доносит его до слушателя уже другой человек – *исполнитель*, по-своему интерпретирующий нотный текст. Мастерство исполнителя заключается в том, чтобы соединить свое прочтение произведения с изначальным замыслом сочинителя. В зависимости от средств воспроизведения выделяют *вокальную* (голосовое исполнение), *инструментальную* (исполнение при помощи музыкальных инструментов), *вокально-инструментальную* музыку.

Основным выразительным средством музыки является *звук* – основа музыкальной образности. Организованное сочетание звуков рождает музыкальную *интонацию*. Среди других средств выражения в музыке выделяется *тон*. Тонов в европейской музыке насчитывается семь, сочетание трех или более тонов называется *аккордом*. Кроме того, по мере сложности следует перечислить *тембр*, *гармонию*, *ритм*, *мелодию*, *композицию*, *полифонию*.

**Хореография** – пространственно-временное искусство танца, пластических движений человеческого тела, соотнесенных с музыкальным ритмом. Истоки хореографии – ритуальные и обрядовые. Первые танцы отображали сцены жизни древнего человека (труд, охота, любовные игры), общины, затем полиса (дионисийские или «пиррические» пляски). Хореография как ни одно другое искусство долго поддерживала тесную связь с фольклором. В профессиональную художественную деятельность она стала оформляться с XVI века. В итоге возник *балет*, театрально-зрелищное искусство, совместившее в себе музыку и танец. Тогда же хореография перестала быть исключительно исполнительским искусством: равное участие в художественном процессе принимают композиторы и балетмейстеры – сочинители и музыканты и танцоры – исполнители.

Балет – искусство условностей, сложившихся как *система собственно хореографических движений* (например, *па, глассада, антраша, тур*), воспринимаемых зрителем в качестве символов. Именно они составляют ядро танцевальной выразительности и дополняются *пантомимой, костюмом, декорациями*. Усложнение современного хореографического действия связано также с тем, что телодвижения танцора передают не только его собственные эмоциональные переживания, но и чувства его героя, иначе говоря, танцевальные движения связаны еще и с сюжетом, его перипетиями. В этом хореография приближается к искусству театра.

**Театр** – вид искусства, отображающий реальность посредством сложного драматического действия. Театр является самым активным в социальном отношении видом художественной деятельности, поскольку сама его природа требует не только наличия автора (драматурга) и исполнителей (режиссера и актеров), но и зрителей. Театральное действие всегда направлено вовне, стремится воздействовать на публику. Это воздействие, преобразующее и «очищающее» (об этом подробнее говорится в теме 7), осуществляется через воспроизведение на сцене *художественного конфликта*, комплекса динамических жизненных противоречий, драматических событий.

Самые ранние восточные (китайские, индийские) и античные (аттические трагедии и комедии V – IV веков до н.э.) сценические представления уже имели конфликтную подоплеку. В зависимости от природы и содержания конфликта действие приобретало трагические или комические черты. Европейское народное искусство средних веков в постановках бродячих актеров – жонглеров, шпильманов, скоморохов – и импровизациях итальянской комедии дель’арте пыталось совместить эти основополагающие эстетические начала театра (их сущность была изложена в теме 2).

Театр – синтетическое искусство, он вбирает в себя изобразительно-выразительные средства живописи и архитектуры для оформления декораций, музыки и хореографии для сопровождения действия. Поэтому драматическое творчество представляет собой многосоставную и подвижную комбинацию разнородных знаков, находящихся в постоянном взаимодействии. Самые очевидные знаки в театре – *вербальные (слова актеров)*. Их интерпретация обуславливается *невербальными* знаками. К их числу относятся *знаки-индексы*, или указательные знаки (звуковые и световые эффекты); *иконические знаки*, или отображающие (декорации, костюмы и иные атрибуты действия, позволяющие зрителю ориентироваться в пространстве и времени сценической реальности); *символы*, которые синтезируют

смыслы, производимые другими невербальными и вербальными выразительными средствами театрального языка.

Семиотическая основа театра, его сценографии сближают его с *литературой*, искусством освоения мира в художественном слове. Но если театр представляет наглядные картины, пусть даже зачастую абстрактные, то изящная словесность имеет дело с невещественными образами, запечатленными в письменной речи и стимулирующими познавательную активность и фантазию читателя. Словесное оформление способствует тому, что литература создает обобщенную, емкую картину бытия, выявляет его глубинные закономерности. Пользуясь речью и ее *фигурами* (*метафорами, метонимиями, гиперболами, литотами и пр.*) как средствами выразительности, литература в то же время является инструментом осмысления самой речи, значит, представления действительности одновременно в ее чувственном и умозрительном разнообразии. В этой точке изящная словесность смыкается с философией. Невозможно однозначно определить, писателями или мыслителями были Мишель Монтень или Блез Паскаль.

Происхождение литературы следует связывать с изобретением письменности и высоким уровнем развития устного народного творчества, когда в нем появились эпическое и лирическое начала. Магические заклинания разрастаются до размеров мифологических преданий. Последние затем наполняются вымыслом и превращаются в сказания, сказки, былины. Переход от фольклора к собственно литературному творчеству сопровождается исчезновением исполнителя, в качестве которого выступал рассказчик, певец. Литература соотносится теперь только с письмом и чтением, у сюжетов появляется конкретный *автор*, профессиональный мастер слова.

**Кино** – искусство техногенного синтеза. Его возникновение связано с изобретением в 1890-х годах возможностей проецирования на экран фотографического запечатления реальности в движении. Изначально кинематографическое изображение было беззвучным и черно-белым, с появлением *звука* и *цвета* кино получило дополнительные возможности для наиболее точного и полного, «реалистичного» воспроизведения действительности. В то же время отсутствие звука – *тишина, молчание* – может приносить большую экспрессивность, подчеркивать значение отдельных фрагментов, как в «Одиссее 2010» и «С широко закрытыми глазами» Стэнли Кубрика. Совмещение кинокадров в последовательность картин – *монтаж* – также представляет собой мощное средство художественной выразительности, благодаря которому форма фильма максимально полно передает его содержание.

Кино, наравне с театром и литературой, является синтетическим искусством, однако характер связей между составными элементами других видов художественной деятельности (музыки, живописи, скульптуры, литературы, театра) в нем принципиально иной. Высокие технологии позволяют соединять звуковую и зрительную информацию в неразделимое целое, единый образ, исполненный мельчайших чувственных подробностей. В этом отношении кино превосходит возможности театра и литературы в создании динамических жизненных ситуаций и в нем как раз состоит сущностное предназначение этого вида искусства. Тиражирование кинопроизведений делает их доступными самой широкой аудитории и приближает кино по силе воздействия и способам восприятия к средствам массовой информации.

## РАЗДЕЛ II. ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

### ТЕМА 7. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ АНТИЧНОСТИ

Философское наследие античности чрезвычайно богато, и тем не менее оно не выработало однозначной и целостной эстетической системы. В то же время многие понятия и категории, которые применялись и осмысливались на протяжении многих веков и в настоящий момент применяются и осмысливаются европейскими и восточными мыслителями и теоретиками искусства, были разработаны в Древней Греции и Древнем Риме.

Первоосновой античных эстетических представлений служила мифология. В ней эстетические понятия и явления не подвергались и не могли подвергаться никакой серьезной рациональной обработке. Но при этом в разнородных художественных практиках возникло актуальное до сих пор представление о красоте как о совершенном предмете, существе или феномене, рождающем в человеке восхищение и любовь, но отнюдь не желание обладать им. Более того, присвоение красоты в художественно-мифологическом сознании античности связано с негативными последствиями. Согласно «Илиаде» Гомера, величайшая из войн древности разгорелась из-за того, что троянский царевич Парис похитил у ахейского правителя Менелая самую красивую из смертных женщин Елену, в итоге он и его город погибли. Бог покровитель искусств Аполлон содрал кожу с сатира Марсия за то, что тот посмел оспорить у него право называться лучшим флейтистом.

Древнегреческая мифология представляет *космологический* взгляд на бытие. Природа или космос (упорядоченное пространство) рассматриваются как эталон красоты, пример наилучшего устройства и согласованности. Человек, житель космоса, неизбежно подчиняется законам окружающего мира, значит, понимает собственную жизнь как существование в гармонии и красоте. Миропорядок во вселенной определяется богами, мифической формой принципа прекрасного, бесконечности жизни, силы, знания. Герои Гомера – Ахилл, Телемах, Одиссей – так красивы, умны и сильны, потому что им помогают боги. В этом заключается их превосходство над другими персонажами эпоса, их непохожесть, их достоинство.

Античное мифологическое сознание придает эстетическим размышлениям и переживаниям *антропологический* характер. Боги всегда выступают в образе людей, им присущи те же страсти и влечения, слабости и пороки. отождествление божественного и человеческого имеет серьезное значение для понимания самой сущности сознания эпохи. Несмотря на ве-

ру в сверхъестественные начала бытия, древний грек понимает, что он – единственный мыслящий субъект мира, а потому только он способен оценивающе смотреть на мир. Именно в таком эстетическом контексте можно истолковать знаменитое выражение афинского софиста Протагора: «Человек есть мера всех вещей».

Тем не менее, собственное происхождение остается для мыслителей античности трудноразрешимым вопросом, для которого они находят преимущественно идеалистическое объяснение, близкое мифологической картине мира. Один из первых философов древности Анаксимандр (VI век до н.э.) предлагает принимать в качестве первоисточника всякого бытия «*апейрон*», неопределенное, необъяснимое, животворящее начало. Это не материальная субстанция, но абстрактная идея, по-гречески «*эйдос*». *Эйдологизм* – направление в эстетической мысли античности, которое приписывает прекрасному идеальное, божественное происхождение и вечное существование. Так, согласно «Элегиям» древнегреческого поэта Феогнида из Мегары (VI век до н.э.), музам принадлежат крылатые слова: «Вечно прекрасное мило, а что не прекрасно, не мило».

Попытки Анаксимандра и вместе с ним Фалеса Милетского и Анаксимена открыть первопричину всего живого на земле представляют собой первый естественнонаучный подход к определению эстетических основ мира. Космос видится этим мыслителям как единая форма, воплощающая высший замысел. Однако самые закономерности раскрытия такого замысла не были ими приведены в научную систему. Это достижение принадлежит Пифагору Самосскому и ученикам его школы.

Философская традиция пифагорейцев принимает за исходную субстанцию мира *число*. Космос основывается на числовых соотношениях, пропорциях, которые приводят в порядок все сущее, определяют форму реальности. Важное место в математических построениях Пифагора занимает музыка. В теме 6 было изложено представление философа о происхождении искусства звуков, которое необходимо дополнить, прибавив, что движение небесных тел подчиняется законам чисел. Следовательно, им подчиняется и музыка. Из преданий также известно, что Пифагор приходил к подобным выводам не только посредством умозрительных заключений, но и основываясь на непосредственных опытах. Однажды, проходя мимо кузницы, он услышал звуки, которые производили железные молоты при ударе о наковальню. Все они были разной частоты, но неизменно улаждали слух философа. Исследовав природу звуков, Пифагор установил, что их отношения пропорциональны массам молотков.

Эстетическое значение числа Пифагор распространяет и на повседневный быт. Ему первому принадлежат суждение о практической значимости искусства и заслуга практического использования его свойств. По более поздним сведениям, философ, используя различные музыкальные лады, способствовал спокойному пробуждению или отходу ко сну своих учеников, изгонял хмель. Таким образом, Пифагор выдвинул продуктивную идею психического врачевания искусством, его очищающей роли. Впоследствии за этой функцией художественного творчества закрепилось название «*κάταρσις*» (по-гречески «очищение»).

Гераклит Эфесский (конец VI – начало V в. до н.э.) известен скептическим отношением к идеалистическим концепциям пифагорейцев. Он стоит на материалистических позициях, которые приводят его к пониманию относительности прекрасного. Она, во-первых, проистекает из качеств вещей, которые хотя и имеют объективную основу, но существуют относительно независимо от своего источника. Во-вторых, все материальные объекты принадлежат к различным родам, утверждал Гераклит, следовательно, их красота несопоставима: «Самая прекрасная обезьяна безобразна по сравнению с родом людей».

Относительность прекрасного провозглашалась также Сократом (470/466 – 399 гг. до н.э.). У афинского мудреца данное понятие сочетает в себе рациональную и идеалистическую трактовку. Прекрасное – то, что имеет разумное основание и при этом целесообразно, то есть пригодно для выполнения определенной функции. Понятие целесообразности обуславливает вневещность прекрасного вещному миру. Прекрасное как абстрактная идея бесконечного бытия отличается от отдельных полезных и прекрасных предметов, весьма многочисленных и разнообразных, но наполненных одним и тем же качеством.

Лишь немногие из высказываний Гераклита и Сократа дошли до наших дней и в большинстве своем посредством диалогов, философских сочинений в форме бесед ученых мужей, Платона (427 – 347 гг. до н.э.), ученика Сократа. В диалогах Платон не только излагает концепции своих предшественников, но и дает им оригинальное идеалистическое истолкование. В основе его учения находится представление о разделении космоса на изменчивый «мир вещей» и идеальный «мир идей», в котором содержатся вечные абсолютные прообразы всего материального. Одной из центральных идей подобного рода философу видится прекрасное.

Для Платона размышления о природе прекрасного начинаются с устранения ошибок. Красота – это не реальная вещь или видимость, по-

сколько одни и те же эстетические качества могут быть присущи разнородным предметам. Красота не может отождествляться с пригодностью, ведь полезность является первичным качеством, продуктом которого и становится приятное впечатление. Отказавшись от заблуждений, Платон определяет красоту как предмет поисков философа, которого он сравнивает с влюбленным, поскольку оба чувствительны к красоте формы и стремятся к обретению объекта любви.

Это стремление у Платона принимает метафорический образ восхождения по «лестнице красоты», первой ступенью которой является обобщение идеи красоты, ее представление в качестве всеобъемлющего принципа всего телесного и материального. Вторая ступень – переход от тела к душе, поскольку, по утверждению Платона, «даже небольшая доля духовной красоты возлюбленного перевешивает значительную часть красоты наружной». Следующий, третий шаг – осознание красоты нравов и законов. Вершиной представляется философу красота учений и наук, ибо она ведет к абсолютной красоте как идее, постоянной и непреходящей.

Неизбывность прекрасного сочетается по Платону с его стремлением к самовоспроизведению. Так же и человек стремится продлить и закрепить собственную природу в своих детях. Но физическая любовь для философа – низменная страсть. Поэтому наивысшую причастность к принципу вечной и невидимой красоты человек обретает лишь посредством прекрасных мыслей, благородных поступков, создания стихов. Желание оставить после себя плод своего ума сопряжено со стремлением увековечить себя, которое осуществляется как обращение души к самой себе, акт полного самопостижения. Несомненное достижение Платона заключается в том, что он с наибольшей ясностью и первым из мыслителей сумел отразить эстетическую сущность процесса познания и самопознания, качественно соотносит с бесконечной идеей красоты.

Между тем данная концепция не лишена противоречий. Хотя Платон и признает здесь за искусством способность приблизить человека к абсолюту, в другом месте он пренебрежительно называет его несовершенным подражанием природе, а поэтов, художников и музыкантов – «подражающей массой». Происхождение искусств мыслитель объясняет через миф о Прометее, который, признав человека самым несовершенным из животных, подарил ему вместе с огнем зачатки всех ремесел и искусств.

Иной взгляд на природу художественной деятельности и ее назначение предлагает ученик Платона Аристотель Стагирит (384 – 322 гг. до н.э.). Для него искусство – не подарок богов, а дело рук человека, хотя в



своей художественной деятельности он неизбежно подражает природе. Такое подражание Аристотель вслед за Платоном называет «*мимесис*» (от греческого «воспроизведение»). Этот основной принцип искусства и всякой творческой деятельности вообще имеет три аспекта, раскрытых Аристотелем в «Поэтике». Во-первых, искусство способно показывать «вещи такими, как они были и есть», непосредственно отражать действительность. Во-вторых, оно может изображать предметы и явления «такими, как о них говорят и думают», отображать деятельность творческого воображения. В-третьих, искусство идеализирует действительность, приукрашивает ее, представляет «вещи такими, какими они должны были бы быть». Последний аспект мимесиса чрезвычайно важен для эстетики Аристотеля, поскольку он определяет искусство как целенаправленную деятельность, как стремление к конечной точке и исходной цели, в итоге – к идеалу, наподобие идеи абсолютной красоты Платона. Материализм и идеализм в эстетических суждениях Стагирита смешиваются.

Не менее сложным у Аристотеля оказывается понимание категории катарсиса, которая связывается преимущественно с трагедией: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, [подражание] при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной, посредством действия, а не рассказа, *совершающее, благодаря состраданию и страху, очищение подобных аффектов*» («Поэтика»). Философ добавляет к социальному аспекту воспитания и совершенствования человеческой природы искусством, хорошо изученному до него, аспект психологический. Песнопения, музыка, драматические события, соединенные в античной трагедии, должны возбуждать психику зрителя, вызывая в ней сильнейшие ощущения жалости, страха, энтузиазма. Эти переживания позволяют очистить психический мир человека от негативных эмоций и страхов.

В эстетических построениях Аристотеля внимания заслуживает также категория меры, одна из наиболее значимых в художественном сознании античности. Аристотель критикует представления Протагора и Платона, считавшего, что говорить о какой-либо соразмерности чему-либо в отношении абсолютной и неделимой идеи красоты невозможно. Мера для Платона – по преимуществу онтологический принцип, закономерность развития действительности, тогда как его ученик понимает под этим термином собственно эстетическое свойство предметов, обладающих симметричным строением, соразмерностью и составленных из противоположностей.

Мера в трактовке Аристотеля – это еще и объективированная форма прекрасного. Парфенон для философа красивее египетских пирамид, поскольку он имеет разумный размер, то есть достаточно велик, чтобы отразить величие Афин и их богини-покровительницы, и достаточно мал, чтобы не превосходить человеческое представление. Пирамиды же подавляют смотрящего на них. В этом примере отражается еще один аспект понимания меры Аристотелем – как умеренность, отказ от крайностей в нравственно-эстетическом плане.

Синтез этического и эстетического начал закреплен также в термине «*калокагатия*», адекватно непереводаемом и состоящим из двух слов: «калос» – красивый и «агатос» – добрый. Аристотель определяет калокагатию как совершенную добродетель и употребляет этот термин для анализа поведения достойного человека и гражданина своего государства. Рассуждая о добродетелях (справедливости, мужестве, целомудрии), философ говорит, что они позволяют назвать их обладателя и добрым, хорошим, и красивым, прекрасным. Однако эстетическое качество присутствует в них лишь в том случае, если человек выбирает добродетели ради них самих, а не для выгоды. В этой части своего учения Аристотель предвосхищает более позднее представление о прекрасном как об автономной, самостоятельной ценности, хотя в его философии прекрасное в человеке неотделимо от этического, потому и возникает в рассуждениях о калокагатии понятие выбора. Однако примечателен уже сам подход к проблеме.

С материалистически выраженным соотношением добродетели и красоты у Аристотеля связано и понятие *гармонии*, отличное от концепции музыкальной гармонии пифагорейцев. Аристотель отказывается от идеалистической трактовки понятия, чтобы объяснить его через соотношение противоположных по сущности предметов. Связь подобных предметов, прежде всего человеческого тела как целого и его частей, называется *пропорцией, симметрией*. Телесная гармония по Аристотелю соизмерима с законами устройства космоса, гармонично развитое тело и дух равновелики Вселенной, вступают с ним в диалог.

Эллинистический период античной философии (IV в. до н.э. – III в. н.э.), следующий за классическими концепциями Пифагора, Гераклита, Платона, Аристотеля, не порождает значительных эстетических систем, не вводит принципиально новых понятий, довольствуясь переработкой уже известных. Меняется также сам принцип изложения идей, как меняется отношение к действительности, мировоззрение. Если для древних философов миф – это ни что иное как сакральная истинная история, полагающаяся на непосред-

венную веру в реально существующих богов, то в художественном сознании эллинизма миф представляется «символической конструкцией мира и методом его философского познания» (А.Ф. Лосев). Соответственно во всех принципах и категориях классического периода мыслители новой эпохи пытаются обнаружить знаковое, иносказательное значение.

Философы эпикурейской школы, рассматривая мифологические концепции происхождения искусства, противопоставляют им материалистические трактовки. Тит Лукреций Кар (99 – 55 гг. до н.э.) в поэме «О природе вещей» утверждает, что художественное творчество возникло из объективных потребностей человека, но потребностей своеобразных, которые Лукреций называет «усладой», удовольствием. В то же время искусство имеет утилитарное назначение, а именно служит распространению знаний «о природе вещей», о происхождении и бытовании всего земного. Показательно, что Лукреций выбирает для изложения обобщающих суждений об искусстве форму литературного произведения, тем самым подтверждая и закрепляя собственную теорию в практике. Эстетика эпикурейства, как и его философия вообще, стремится найти самодостаточные, замкнутые на себе понятия, в данном случае – наслаждение, связанное с созерцанием прекрасного.

Близко к эпикуреизму по убеждениям стоит римский поэт Квинт Гораций Флакк (65–8 гг. до н.э.). Ему принадлежит стихотворный трактат «Послание к Писонам», чаще называемый «Поэтическим искусством» или «Поэтикой». Гораций не пытается сделать теоретических обобщений о природе искусства, он составляет свод предписаний, которым обязан следовать всякий поэт. Содержание должно превалировать над формой литературного произведения, которому присущи единство, простота, последовательность и непротиворечивость. Вымысел в литературе Гораций требует сочетать с правдоподобием, вероятностью. Кроме того, в «Поэтическом искусстве», ставшем ориентиром для многих писателей начиная с эпохи Возрождения, описываются все виды и жанры поэзии, сложившиеся к I в. н.э., особое внимание уделяется трагедии.

Значение искусства в эллинистический период иногда ставится под сомнение. Секст Эмпирик (II–III вв. н.э.), представитель философской школы скептиков, пытается умозрительно доказать, что риторика не является искусством, отрицая таким образом правомерность каких бы то ни было теоретических обобщений художественного опыта, эстетики вообще.

Вопреки посылкам скептиков, важной вехой в развитии античной философии стал анонимный памятник эстетической мысли I в. н.э. «О воз-

вышнем». Его автор вводит в обиход новое понятие – *возвышенное* – и дает ему подробный комментарий. В отличие от стоящего ниже прекрасного, цель возвышенного, которое обнаруживается в произведениях изящной словесности, не убеждать, а восторгать, поражать воображение. Подобный эффект достигается в том случае, если человек имеет врожденную склонность к возвышенным мыслям, вдохновлен мощным пафосом. В то же время литературное сочинение, поражающее воображение, должно состоять из тщательно подобранных риторических (стилистических) фигур, производящих в сочетании «правильное и величественное целое». Представляя возвышенное в качестве рождающегося из взаимодействия автора и зрителя, читателя, слушателя свойства искусства, а не природного явления, анонимный мыслитель раздвигает границы эстетических изысканий. Это расширение проблемного поля эстетики знаменует окончание античного этапа ее развития.

## ТЕМА 8. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

Средневековый этап развития эстетической мысли охватывает тысячелетний период с V по XV столетие. Он во многом следует *античной традиции*, развивая и сохраняя ее: благодаря позднему римскому философу Боэцию в Европе получили распространение пифагорейские представления о числовой пропорции и симметрии, музыкальной гармонии, аристотелевские теории математического мироустройства. Вторым существенным аспектом эстетики средних веков является ее тесная связь с теологией, с *религиозным сознанием*. Проступает явственная тенденция искать обоснование прекрасного не в реальной действительности, а в Священном писании или канонических книгах, ставить «духовную» и «божественную» красоту выше природной красоты. Согласно теологическим догматам, прекрасное, взятое в самом общем и абстрактном значении, и есть бог, неосязаемая сущность, бывшая всегда и пребывающая вечно. Поэтому средневековую эстетику и всю культуру в целом философы определяют как феноменологию традиции, в отличие от современной феноменологии реальности.

Для мыслителей средних веков красота являлась неотъемлемым атрибутом бога наравне с добром (благом) и истиной. Постигание, соприкосновение с этими абстракциями считалось возможным только через экстатическое восхождение, поклонение божеству. Соответственно, уже в самых ранних теософских христианских трудах IV – V веков возникает мистическое направление, наивысшим выражением которого затем стали многочисленные сочинения католической святой Хильдегарды Бингенской (1098 – 1179), произведение Мехтильды Магдебургской (ок. 1207 – после 1282) «Струящийся Свет Божества». В них прекрасные видения бога-отца, бога-сына и святого духа предстают откровением лучезарного света, полного аллегорий, связанных в сложную иерархическую систему.

Представления о иерархичности мира, в основании которого непостижимая сущность, носят символический и аллегорический характер. Отдельные чувственные явления воспринимались лишь как зашифрованное инобытие невидимого и невыразимого бога. Мир средневековым человеком мыслился как система, иерархия символов, построенная на основе универсальных законов пропорции и гармонии. Эту идею подчеркивает в своем определении красоты епископ Линкольнский Роберт Гроссетест (1175 – 1253): «Красота есть гармония и соразмерность по отношению к самой себе, а также соответствие отдельных ее частей ей самой и друг другу и гармония целого, равно как и соответствие самого целого всем вещам».

Символические понятия и числовое наполнение пропорций средневековые мыслители, в отличие от античных, черпают из древних книг. От первого отца церкви, зачинателя западноевропейской философской традиции средних веков Аврелия Августина (354 – 430) распространяется сопоставление строения храма божия и человека. Более того, телесные пропорции Августин возводит к пропорциям Ноева ковчега, построенного по божественному наставлению. Его размеры приведены в книге Бытия Ветхого завета: длина 300 локтей, ширина 50, высота 30 локтей. В том же соотношении, считает Августин, находятся рост человека, его ширина и толщина – 1 : 1/6 : 1/10 (300 : 50 : 30).

*Эстетика пропорциональности* – важный аспект средневекового мирозерцания. Она представляет бытие в виде единой, неделимой формы, любой элемент которой отсылает к другому и таким образом обеспечивает связь. Важным ее символом считались числа. Так, число четыре отсылало к созданию вселенной (четыре стороны света), человека (четыре буквы в имени Адам), музыкальной гармонии (восемь музыкальных тонов –  $4 \cdot 2$ ). Числу пять приписывались магические свойства бесконечности, поскольку оно при умножении постоянно возвращается к себе:  $5 \cdot 5 = 25$ ,  $25 \cdot 5 = 125$ ,  $125 \cdot 5 = 625$  и т.д. Пять книг оставил после себя величайший из пророков Моисей, и пять ран было на теле Христа.

С числом пять связан также сложный символ розы, у которой, как полагали в средние века, пять лепестков. Этот цветок воплощал идеал физической красоты, поскольку родился, согласно легенде, из слез богини любви Венеры. В то же время роза обозначала и таинственную, мистическую красоту. Латинское выражение «sub rosa» («под розой») намекало на тайну, разглашать которую запрещалось. В куртуазном французском романе XIII века «Роман о розе» и поэме Данте «Божественная комедия» цветок становится аллегорией неизъяснимой красоты. В виде розы проектировались световые проемы – розетки – над входом в готический собор, дом божий.

Многоаспектность, разнообразное наполнение символики не являются недостатком средневековой эстетики. Каждая из трактовок имеет собственное значение и актуальна в определенной ситуации. Эстетика пропорциональности несет помимо связующей функции созидательную: существующие толкования символа при новом прочтении порождают другие. Это совершенно естественный процесс для сознания эпохи, для которого «как существует бесконечное количество способов бытия, так существует бесконечное количество способов создавать предметы, следуя пропорции» (У. Эко).

Все символы как образы восходят к *первообразу*, красоте-абстракции, существующей у бога и в боге, но не в реальности. Об этом писал первый представитель схоластической философской школы Иоанн Скотт Эриугена (ок. 810 – ок. 877): «Зримые формы есть образ незримой красоты». Идея, выраженная еще до раздела христианской церкви, оказалась и в дальнейшем актуальной для обеих ее ветвей. Она также созвучна концепциям исламского символизма. Мусульманская традиция вообще долгое время запрещала изображение любых живых существ, творений Аллаха, и замещала их символической фигурой, при этом максимально удаленной от самого предмета – строгим геометрическим телом, рисунком или орнаментом. Первое художественное изображение человека в мусульманской культуре – портрет турецкого султана Мехмеда II – было сделано венецианским живописцем Джентиле Беллини (1429 – 1507) лишь в 1480 (!) году. Византийская церковь на протяжении VIII – IX веков разделялась на сторонников изображения бога и иконоборцев, утверждавших, что божественная красота не может быть передана без извращений художественными средствами. Вселенский Собор 787 года в Никее утвердил постулат о том, что изображение Сына Божия возможно, поскольку он, представ в этом мире как человек, вместе с плотью обрел видимый образ, который может и должен быть изображен на иконе.

Явление нематериального первообраза прекрасного в мире происходит с точки зрения средневековых философов через *свет*. Эти представления тесно связаны с давней мифологической и религиозной традицией, выводящей божество из солнечного или огненного света. Во всех древних индоевропейских пантеонах верховным богом считается бог Солнца или огня. В Ветхом завете Яхве говорит с пророком Моисеем через неопалимую купину (несгорающий куст), яркое сияние не позволяет апостолам, следующим за Иисусом, увидеть бога. Святой Бонавентура (1221 – 1274) считал, что «свет есть наиболее прекраснейшее и доставляющее наибольшее наслаждение и самое лучшее из всего телесного».

Свет в средневековой эстетике становится универсальной категорией, посредством которой решается сложная проблема чувственного восприятия. Августин первым высказал мысль о том, что телесная красота рождается из соответствия частей вместе с «некоей приятностью цвета». В ее отношении Августин употребляет также термин «соразмерность», имея в виду не пропорциональную взаимосвязь отдельных частей воспринимаемого предмета, а чувства воспринимающего и объекта внимания. Приятным, считает философ, может быть только такой свет или цвет (поскольку

цвета мы воспринимаем лишь при достаточном освещении), который «соразмерен» человеческой способности восприятия, тогда как слишком яркий свет или полная темнота неприятны.

Для прояснения вопроса о чувственном восприятии Августин вводит также понятие *ритма*, которое равновелико самому переживанию красоты. По Августину, человек обладает врожденным ритмом интеллекта, который позволяет воспринимать все прочие ритмы и на этом основании творить.

Лишь намеченная в раннем средневековье идея получила дальнейшее развитие в XIII веке в работах святого Фомы Аквинского (1225 – 1274). Фома определял прекрасное как то, что доставляет удовольствие своим видом, который должен соответствовать трем условиям, обладать тремя качествами. Первое – цельность или совершенство, второе – должная пропорция или созвучие, третья – ясность. Ясность для Аквината не столько физическое сияние, сколько свойство человеческого восприятия, способность объединять в сознании при божественном участии форму и материю в целое. Фома Аквинский первым из всех мыслителей средневековья пытается зафиксировать логическую связь между созерцанием предмета и возникающей эмоцией, определить результат акта чувственного восприятия, предвосхищая оформившееся гораздо позднее понятие *эстетического суждения*.

Подобное восприятие формы и само понимание процесса тесно связано с чувствительностью к «нерелигиозной» красоте, красоте, «не основанной ни на какой идее». Религиозная догматика, безусловно, доминирует в эстетических вопросах, но даже сами отцы церкви оценивают достоинства роскошных вещей, изображений, изящных слов. Основатель цистерцианского монашеского ордена Бернард Клервосский (1091 – 1153) яростно нападал на избыточное, по его мнению, убранство монастырей и храмов, однако и признавал, что изображения «ужасающих кентавров» или «мерзких обезьян», полные «безобразного изящества и изящного безобразия» обладают не меньшей притягательностью, нежели предметы культа; стиль письма самого Бернарда украшен изысканными фигурами речи.

Неподсудность красоты вещей определялась также тем, что в духе античной мысли средневековые философы признают автономность прекрасного. Августин и Эриугена одинаковое значение придают бескорыстной любви к красоте, незаинтересованному ее созерцанию. Фома Аквинский находит в этой особенности прекрасного то, что отделяет его от прочих благ и удовольствий. Красота является такой сущностью, само воспри-



ятие которой дарует удовлетворение. Желание красоты находит удовлетворение в самом постижении эстетичной вещи.

Философия Фомы Аквинского знаменует поворот от сверхчувственного к чувственному, от божественного мира к реальности индивидуально-го сознания. В полной мере этот поворот осуществился в эстетике Возрождения. Данный период не имеет четких временных рамок, его расцвет пришелся на вторую половину XV – XVI век, хотя отдельные черты прослеживаются на сто – двести лет раньше. Они не могут быть признаны полностью ренессансными, поскольку напрямую зависят от художественного сознания средних веков. Данте Алигьери, чье творчество считается образцом раннего итальянского Возрождения, придерживается традиционной теологической концепции понимания Священного писания и всякого художественного текста в четырех смыслах – буквальном, аллегорическом, моральном, анагогическом (мистическом).

Религия оказывает серьезное влияние на художественную мысль и практику Возрождения, которое отвергает лишь противоречащие новым опытным данным убеждения, но сохраняет живой интерес к мистике, эстетизируя религию, признавая ее в той мере, в которой она становилась предметом искусства.

Начиная с XIII века, художники и архитекторы пытаются обобщить с большей или меньшей долей теоретизации собственный творческий опыт. Самый известный пример – «Альбом Виллара де Оннекура» (ок. 1235), в котором французский мастер оставил свои и чужие чертежи, технические рисунки, проекты строительных машин, сопровождаемые комментариями. Искусства, располагавшиеся низко на шкале социальных приоритетов, постепенно приобретают значимость и научную основу. В архитектуре Филиппо Брунеллески (1377 – 1446) применяются математические закономерности для расчета идеальных поверхностей и объемных форм. Занятия оптикой позволяют Леонардо да Винчи (1452 – 1519) открыть правила перспективы для живописи.

Теоретической базой для нового понимания искусства стала ренессансная концепция человека. Немецкий мыслитель-гуманист Николай Кузанский (1401 – 1464), развивая средневековую символику чисел, идею о единстве и тождественности «небесного» и «земного» мира, определение красоты как пропорции и ясности, одним из первых сравнивает ум человеческий и божественный. Человек, созданный по образу и подобию божьему, обладает теми же творческими способностями, что и всевышний. Он творит, не ориентируясь ни на какие сторонние образцы, не используя го-

товых форм, но рождая самостоятельно формы всех вещей. Здесь Николай Кузанский как истинный представитель Возрождения следует античной традиции, мысли Аристотеля, утверждавшего, что кузнец, выковывая кольцо, не создает «круглую медь», но извлекает форму круга из материала. Соответственно человек, подражая природе, также исправляет ее в соответствии с собственными потребностями.

Для Николая Кузанского прекрасное пока имеет объективный характер, и в этом статусе оно является универсальным свойством бытия, всех его сфер без исключения. Значит, безобразное как таковое не может существовать в мире и привноситься извне индивидуальным сознанием. Окружающая действительность безобразна настолько, насколько испорчена в эстетическом отношении душа человека.

Вслед за Николаем Кузанским *антропоцентрическое воззрение на природу прекрасного* излагает в «Речи о достоинстве человека» Джованни Пико делла Мирандола. Человек – единственное живое существо на земле, обладающее свободой воли, поэтому полностью в его власти опуститься до уровня животного или вознестись до высоты божества. Последнее есть подлинная цель существования, реализация богатого потенциала личности, способ самопознания личности, определения границ своих возможностей и создания собственного образа, отражающего божественную красоту.

Стремление к наивысшему принципу прекрасного, бестелесной красоте, по мысли Мирандолы, осуществляется через любовь как желание красоты. В этом его идеи совпадают с концепцией Марсилио Фичино (1433 – 1499), главы Платоновской академии во Флоренции, кружка гуманистов, развивавшего воззрения Платона и давшего название особому направлению в эстетике Возрождения – *неоплатонизму*. Для Фичино истинную природу прекрасного составляет сверхчувственная красота, отражающаяся в красоте чувственной, но стоящая выше нее.

Другое, *натурфилософское*, направление ренессансной эстетической мысли опирается на *пантеистические* представления о мироустройстве. Пантеизм – учение, исходящее из абсолютного тождества природы и бога. Его придерживался Джордано Бруно (1548 – 1600), итальянский философ и астроном. Для него бог не существует отдельно от природы, он растворен в ней. Поэтому красота не является божественным атрибутом, ведь бог представляется абсолютным единством, красота же многообразна.

Важный эстетический момент содержится в концепции «героического энтузиазма», оригинального способа познания, обоснованного Бруно. Энтузиазм в его понимании – это любовь к прекрасному и хорошему. Как

и понятие любви у неоплатоников, она раскрывает духовную и телесную красоту. Но для Бруно эти два проявления прекрасного равноценны и неотделимы: духовная красота познается только через красоту тела, а красота тела всегда вызывает у познающего ее определенную духовность.

Человеческое тело в произведениях искусства Возрождения служит не одной только метафорой прекрасного, но и реальным подтверждением умо-зрительного принципа. Известно, что Микеланджело Буонарроти (1475 – 1564) решил проблему устойчивости своей грандиозной статуи Давида исходя из естественных пропорций человеческого тела. Ему пришлось из-за несовершенства камня несколько изменить положение Давида, однако это никак не сказалось на изяществе и естественности фигуры.

Эстетические воззрения итальянского философа Томмазо Кампанеллы (1568 – 1639) основаны на *гилозоизме*, учении о всеобщей одушевленности природы. Все ощущения, считает Кампанелла, сокрыты в самой материи – утверждение вполне естественное для XVI века, когда медицинские поиски физиологического основания чувственного познания не дали результата. Поскольку ощущения материальны, они должны постоянно сохраняться. Процесс сохранения чувств Кампанелла связывает с наслаждением, ощущением красоты, полноты жизни и здоровья.

В учении Кампанеллы относительным является не только понятие безобразного, но и прекрасного, поскольку оно носит функциональный характер. Красота, по мнению философа, заключается не во внешности, а во внутренней целесообразности. Следовательно, красота относительна, поскольку то, что прекрасно в одном отношении, безобразно в другом.

Точно так же описывает эстетические чувства французский автор Мишель Монтень (1533 – 1592). Прекрасное непременно должно включать в себя контрасты, состоять из противоположных элементов. Неоконченный портрет, пишет Монтень, не дает возможности понять, плачет изображенный на полотне человек или смеется, ведь различные страсти передаются одними и теми же мимическими морщинками.

Постепенная *субъективизация эстетических категорий* прекрасного, безобразного, трагического и комического в концепциях позднего Возрождения выявляет исчерпанность структурно-математических подходов к их пониманию. Подражание законам природы не может служить единственным критерием достижения прекрасного, оно дополняется и даже замещается персональным видением, «изобретением», домысливанием вещей.

Таков основной посыл *маньеризма* (от итальянского «манера») – первого художественного направления в Европе, зарождение которого да-

тируется первыми десятилетиями XVI века. Отчетливее всего маньеризм проявился в живописи и литературе. Его главным эстетическим критерием считалось подчеркнутое выражение субъективной идеи художественного образа. Маньеристское произведение сделано нарочито, в нем выставлены напоказ приемы, которыми пользуется художник, и таким образом композиция дробится, становится динамической, неустойчивой. От зрителя требуется проявить творческое внимание, чтобы раскрыть исходный замысел, составить из частей целое. С расчетом на это созданы портреты времен года Джузеппе Арчимбольдо (1527 – 1593), составленные из овощей и фруктов, картина «Жертвоприношение Исаака» Алессандро Аллори (1535 – 1607), на которой последовательно представлены все основные события ветхозаветной легенды.

Маньеризм демонстрирует также гипертрофированные пропорции, гиперболическое преувеличение отдельных черт и деталей, которые в рамках произведения складываются в законченную, упорядоченную систему, но противоречат общим представлениям о мере и здравом смысле. Рука художника на «Автопортрете в зеркале» Пармиджанино (1503 – 1540) в выбранной перспективе должна быть крупнее лица, но ее размеры все же намного превосходят естественные. Итальянский ювелир и скульптор Бенvenuto Челлини (1500 – 1571) в автобиографической книге «Жизнь Бенvenuto, сына Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим» безмерно восхваляет собственные достоинства мастера и принижает способности конкурентов.

Маньеризм отразил, но не разрешил глубокие противоречия эстетики Возрождения между субъективистской и объективистской теорией красоты. Он также наметил основные тенденции формирования художественного сознания и искусства в Новом времени.

## ТЕМА 9. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕОРИЯ XVII – XVIII ВЕКОВ

Органичным продолжением идейно-художественных исканий XVII века становится *барокко* (от португальского выражения «perla baroca» – «жемчужина неправильной формы»). Это направление искусства, утвердившееся в XVII столетии, снимает напряженность и смятенность маньеризма. Мир по-прежнему воспринимается как хаос, но отношение к нему уже не только тревожно-трагическое, но и восхищенное. Новое время дает человеку качественно новое знание, представляющее вселенную гармоничным, динамическим и напряженным сочетанием противоположностей. Проявление божественного разума, что управляет всем сущим, уже не сводится к элементарным пропорциям и кажется более сложным, требующим закрепления в новых терминах и категориях.

Основной характеристикой мира с точки зрения XVII века становится движение благодаря астрономическим открытиям Коперника, Галилея, Кеплера. Связь божественного разума с человеком и природной средой также рассматривается как динамическое явление. Архитектурные произведения барокко словно бы продолжают ландшафты: их границы стираются, резко очерчивающие контуры зданий прямые линии уступают место ломаным кривым и округлостям, купола соборов как будто уносятся в бездонное небо. Излюбленный символ барочных романов – символ мироздания – лабиринт с его тупиками, бесконечными галереями, уводящими от верного пути к выходу (то есть от постижения истины, адекватного понимания действительности) неискушенных. Музыка стремится к согласованию разнородных партий и голосов, основана на сложных контрапунктах.

Барочный художник исходит из желания удивить, ошеломить, восхитить, ибо он сам восхищен причудливостью божественного замысла. Красота обнаруживается в вещах странных и ранее ни в коем случае не считавшихся прекрасными при помощи универсального принципа *остроумия*, обоснованного испанским иезуитом Бальтасаром Грасианом (1601 – 1658) в трактате «Остроумие, или Искусство изощренного ума». Для него остроумие – быстрый разум, охватывающий противоположности и сводящий их воедино; выражаясь в современных терминах, акт познания прекрасного с помощью мгновенно действующей интуиции.

Остроумие присуще прежде всего богу, но человек также способен развить его в себе, в чем и заключается главная цель эстетического воспитания по Грасиану. Совершенствование индивида связано также с введенным Грасианом понятием *вкуса*, способностью суждения, отличного от логического мышления. Вкус основывается на тонком понимании и верной

интуиции, сочетание которых определяет испанский мыслитель термином *синдересис*. Эта категория, в античности считавшаяся этической и описывавшая проблематику межличностного общения, распространяется Грасианом на сферу прекрасного, которое вообще утрачивает связь с моральными представлениями о добре и зле. Иначе не может и быть, поскольку красота проявляется и ощущается преимущественно в вычурных, этически «невменяемых» явлениях действительности.

Барокко демонстрирует прекрасное понятием двусторонним, субъективно-объективным. Оно посылается свыше, но умирает, если не находит ответного отклика в душе человека, не порождает творческой активности. Так об этом пишет Грасиан: «Даже красоте надо помогать: даже прекрасное предстает уродством, ежели не украшено искусством, что удаляет изъяны и полирует достоинства».

Одновременно с Грасианом и независимо от него концепцию остроумия разрабатывал итальянский иезуит Эмануэле Тезауро (1591 – 1675), представив ее в книге «Подзорная труба Аристотеля». Он добавляет к описанным его современником качествам остроумия *прозорливость* и *многосторонность*. Первое позволяет обнаруживать новые связи между объектами действительности, второе сосредоточивает внимание на деталях, в которых и заключена истинная красота.

Тезауро проводит свое исследование исходя из теории божественной *Метафоры* – своеобразного эстетического идеала эпохи. Вообще метафора – стилистическая фигура речи, у Тезауро возведенная в абсолют и перенесенная на все виды художественной деятельности. Она должна соединять удаленные, казалось бы, не поддающиеся сопряжению вещи. Метафора связана с *эмблемой*, эстетическим знаком, зачастую выраженным несуществующим предметом, чтобы подчеркнуть связь между всеми вещами в мире. Так, у Тезауро химера – эмблема безумия – создана совмещением туловища козы и змеиной головы, сирена – эмблема коварного сладострастия – составлена из туловища женщины и рыбьего хвоста. Эмблематика удивительного широко использовалась в барочной поэзии, самыми ценными ее примерами отмечено творчество признанных корифеев изящной словесности итальянца Джамбаттисты Марино, испанца Луиса де Гонгоры-и-Арготе (1561 – 1627), англичанина Джона Донна (1573 – 1631).

Неожиданные эстетические связи объединяют не только чарующее и уродливое, но также комическое и трагическое. По мнению Тезауро, нет ничего смешного, что не могло бы превратиться в грустное, равно как всякое серьезное и печальное явление может превратиться в шутку. Данный

постулат обосновывает новый жанр, появившийся на театральных сценах в XVII столетии, – *трагикомедию*.

Барокко значительно расширяет сферу эстетического. Помимо природы, человека и искусства красота обнаруживается в машинах и механизмах. Технические приспособления внушали средневековому человеку ужас, в эпоху Возрождения они становятся чем-то естественным, теперь же ими восхищаются вне зависимости от функционального назначения, хотя в XVII веке машины перестают служить исключительно в производстве и переходят на службу искусств и развлечений – это различные механические приспособления для театральных представлений, праздничные фейерверки и салюты, системы полива садов и сложные конструкции фонтанов. Механизм считается красивым сам по себе, поскольку удивляет своим совершенством, подражая человеческим способностям и превосходя их. Таково «Великое искусство света и тени» немецкого иезуита Атанасиуса Кирхера (1601 – 1680), предвосхитившее некоторые технические достижения кинопроекции. Используя достижения оптики, естествоиспытатель при помощи хитроумной игры зеркал, света и тени сумел получить и передать на плоскую поверхность всевозможные изображения.

Оригинальное осмысление идеи барокко получили на рубеже XVII – XVIII веков в наследии итальянского мыслителя Джамбаттисты Вико (1668 – 1744). Отталкиваясь от риторических изысканий Грасиана и Тезауро, Вико наполняет понятия метафоры, метонимии конкретно-историческим значением, превращает из самодовлеющих ценностей в универсальные принципы эстетического освоения действительности. Познание мира происходит по преимуществу, утверждает итальянский философ, на чувственном уровне, ибо такова «звериная природа человека». Более того, человек может вполне постичь лишь то, что создал сам. Следовательно, наука о природных закономерностях ему недоступна – Вико изымает из исследовательского поля эстетики понятие естественной красоты.

Значительной для дальнейшего развития эстетической мысли стала также историческая концепция человека и социума итальянского мыслителя. Вико обосновывает три этапа развития человеческого сообщества: «божественный», «героический» и «человеческий». Каждая из стадий порождает новый уровень языка, который способен отразить основные формы освоения мира, в том числе и средствами искусства. Взаимосвязь обычного языка и художественной литературы, равно как любого практического действия и творческого акта, имеет, согласно Вико, важный эстетический аспект. Выполняя конкретное действие, примитивный человек не

рефлексирует – «не разумея, творит все» – и посредством своего непонимания создает произведение как бы из самого себя, отождествляясь с самим этим произведением. Таким образом, считает Вико, достигается оптимальный способ постижения и единения с миром посредством эстетической деятельности, адекватной естественным процессам.

Однако открытия Вико, предварившие многие положения эстетики Гердера, Канта, Гегеля, не были по достоинству оценены современниками в силу того, что противоречили положениям нового, более авторитетного на тот момент художественного направления – *классицизма*. Его философско-эстетическая база сформировалась в философии Рене Декарта (1596 – 1650). Французский мыслитель-рационалист связывает понятие красоты, следуя античной пифагорейской традиции, с ассоциативным музыкальным предпочтением. Из всех природных звуков для человека самым приятным будет звук человеческого голоса, из человеческих голосов самый приятный – голос друга, родителей и т.д. Если красота соответствует приятному ощущению, то приятность – это близость или приспособление стимула к отклику.

Эстетические категории Декарт ставит в зависимость от человеческой физиологии: идеал золотой середины достигается таким ощущением или состоянием, которое не надоедает однообразием и не утомляет чрезмерной сложностью, доставляет, таким образом, наивысшее удовольствие. Точно так же определяется и высший критерий красоты – *разумность*, который определяется через возможность разложить предмет на составляющие и продемонстрировать их гармоничное, «правильное» сочетание, соответствующее возможностям человеческого восприятия.

Искусство классицизма, следующее за постулатами рационалистической философии, видит своей целью доставлять удовольствие согласно правилам, как писал французский драматург Жан Расин (1639 – 1699), оно должно «нравиться и трогать». В театральных искусствах XVII века (не только драматическом, но также музыкальном и хореографическом) утверждается *правило трех единств*, согласно которому строится любое представление. Правило первое (*единство времени*): сценическое действие должно уместиться в рамки двадцати четырех или даже двенадцати часов. Правило второе (*единство места*): действие должно быть сосредоточено в одном единственном месте. Правило третье (*единство действия*): в художественном действии не должно быть множества интриг и конфликтов, все части действия должны быть устремлены к решению одной проблемы. Таким образом, достигается *достоверность* действия: художественная ре-



альность приближается к действительной и выявляет ее закономерности, ее объективное основание.

Не следует думать, что воззрения классицистов были односторонними и они не замечали несовершенства мира. Поэтому ими особо подчеркивается творчески корректирующая роль искусства, зафиксированная в принципе *правдоподобия*: следует также представлять вещи и явления такими, «как если бы природа была совершенной». Художественный мир музыки Жана-Батиста Люлли (1632 – 1687), живописи Никола Пуссена (1594 – 1665), архитектуры Лувра и Версаля в полной мере соответствует идеализированным предписаниям, условным представлениям о должном в данную эпоху. Влечение классицизма к эстетическому идеалу сопровождается соединением понятий прекрасного и блага в духе античного мировосприятия. Здесь обнаруживается важное различие между барокко и классицизмом: первое направление видит своей целью поразить воображение и в этом стремлении противопоставляет себя этическим нормам; второе – принимает принцип моральной пользы в качестве основания для восприятия и порождения красоты, дополняя его разумностью.

Отношение классицизма к прекрасному как рационально познаваемому явлению материального и духовного мира постепенно вырождается в механицизм, рассуждение о чувственной сфере с позиций строгой формальной логики. Мир эмоций и мир мыслей тесно переплетены, но ими управляют разные законы. Эту идею, критикуя позиции классицизма, выдвигает английская философская школа *сенсуализма*. Ее глава лорд Шефтсбери (1671 – 1713), полагаясь на эмпирический опыт индивида, утверждал, что прекрасное представляет собой внутреннее ощущение, чувство. Оно рождается из деятельности разума, к видам которой Шефтсбери относил все виды восприятия. Высокая напряженность внутреннего ощущения связана для него с легкостью зрительного восприятия, что выделяет в предмете красоту композиции, единство замысла, психологическую и природную достоверность. Однако это не конечные признаки прекрасного, поскольку, согласно Шефтсбери, основное назначение зрительного опыта – вести от внешней оболочки предмета искусства к его моральной стороне и божественной основе. В итоге ощущение красоты в трактовке сенсуализма становится некоей всеобъемлющей, а не чисто эстетической функцией, которая побуждает в чувственном опыте переходить от следствия к причине, от внешнего к внутреннему, от части к целому.

На понимании этого факта основана попытка последователя Шефтсбери Генри Хоума (1696 – 1782) составить «шкалу удовольствий», своего

рода структуру чувственного опыта. Низшей ее ступенью являются радости от телесных удовольствий, грубые по своей природе, ибо быстро приводят к пресыщению. Средняя ступень – радости от внутренних ощущений (опыт самопознания, аналитического представления эмоций и переживаний). Высшей ступенью предстает радость от работы интеллекта, направленного вовне, постигающего мир и находящего в нем объективные, непреложные для человека законы. «Мы созданы природой так, чтобы тяготеть к порядку и взаимосвязи», – утверждал Хоум.

Категоричность этого суждения ощущалась даже его современниками, находившими явные несоответствия между нашими рациональными представлениями о красоте и закономерностями природного развития. Отчасти эта проблема разрешается британским философом Дэвидом Юмом (1711 – 1776), противопоставлявшим понятия разума и вкуса. Разум, полагал Юм, дает знание истины и способность отличать ее ото лжи. Вкус же позволяет понимать грех и добродетель, красоту и безобразие. Разум, равно как истина, постоянен и неизменен, в то время как вкус побуждает человека к действию, оценкам, которые могут меняться в зависимости от точки зрения. Юм приходит к выводу о *субъективности эстетического вкуса*, свободного от предвзятых установок, навязанных извне канонов и правил, основанного на внутренних свойствах – непредвзятости и здравом смысле.

Эти рассуждения Юма ложатся в основу *художественной критики* – вида литературного творчества, состоящего в истолковании и оценке художественных явлений. Критик сам устанавливает критерии достоинств и недостатков произведения искусства, определяет границы прекрасного и безобразного, поскольку красота не принадлежит вещам, а складывается в уме непредвзятого зрителя. Подобные позиции отстаивал также основатель «Энциклопедии», крупнейший из деятелей Просвещения Дени Дидро (1713 – 1784). Он считал, что мнения разных людей о прекрасном зависят от условий его восприятия и особенностей воспринимающего субъекта. Достаточно сравнить данные идеи с предшествовавшими критическими позициями, чтобы понять их новизну. Один из первых просветителей, пытавшихся создать теорию художественной критики, французский мыслитель Жан-Батист Дюбо (1670 – 1742) в своем сочинении «Критические размышления о поэзии и живописи» (1719) еще не готов абсолютизировать понятие чувственного вкуса, следуя за рационалистическими воззрениями классицизма. Он отдает предпочтение живописи перед поэзией лишь на том основании, что она обладает большей ясностью в изображении идей.

XVIII век – век разума. Это утверждение полностью верно в отношении эстетической мысли, однако на уровне художественной практики представляется небесспорным. Под сомнение его ставит искусство *рококо* (от французского слова «раковина» – «rocaille»). Этот стиль европейского искусства XVIII столетия, представляющий определенную трансформацию барокко, отличается ориентацией на чувственность и чувствительность, иррациональное и изящность. Рококо был прежде всего стилем двора французского короля Людовика XV и отчетливо проявился в архитектуре, скульптуре, живописи. Для его художественных форм характерно повышенное внимание к мелким деталям, тяготение к асимметрии, грациозным и претенциозным орнаментам, игнорирование общей композиции. Все перечисленные особенности нацелены на то, чтобы передать идею красоты, которая рождается из игры утонченных чувств. Рококо дает представление о прекрасном как формально изящном, изумляющем и смущающем лишь своим видом. Этот идеал проявляется в сценах «галантных празднеств» французских живописцев Жана-Антуана Ватто (1684 – 1721) и Франсуа Буше (1703 – 1770), он влияет на творчество писателей Пьера Карле де Мариво (1688 – 1763) и Пьетро Метастазियो (1698 – 1782), комедию масок и музыкальный театр.

Эстетика рококо принципиально далека от рационалистических и неоклассических взглядов на искусство и проблемы чувственного сознания, однако нельзя отрицать его влияние на художественное сознание эпохи в целом. «Взрыв эстетической мысли», произошедший во второй половине XVIII века и связанный с именами Баумгартена, Бёрка, Канта, был в определенной мере подготовлен культивированием чувственного, отстранением от принципа разумности в искусстве первой половины столетия.

Александр Готлиб Баумгартен (см. тему 1) выдвигает два основных эстетических тезиса:

- *искусство пользуется материалом уникальным и совершенно свободным от всего умственного;*
- *искусство имеет собственные ценности или «обладает совершенством», отличным от совершенства всякого другого рода и не имеющим в себе рационального начала, хотя и аналогичным совершенству морального порядка.*

Немецкий просветитель не разрывал искусственно разумное и чувственное. Он указывал, что разум имеет высшую и низшую ступень. «Высшее восприятие» – способность к конкретному мышлению, на основании которого создается научное знание. Но логически оформленные, завер-

шенные идеи неуместны в поэзии, черпающей свой материал в низшей ступени восприятия. «Низшее восприятие» – область сознания, производящая яркие, сумбурные, не поддающиеся анализу образы. Баумгартен подчеркивал, что особым достоинством этих образов является эмоциональная окрашенность, что сообщает им большую страстность, поэтичность, и главное – убедительность по сравнению с рациональными идеями или прозаическими образами.

Прекрасное, по Баумгартену, создается в искусстве количественным богатством образов, избытком деталей, работающих на общий замысел и не препятствующих при этом его пониманию. Главная задача художника – достичь единства в многообразии, органично сочетать в художественном образе ощущаемое и изображаемое.

Провозглашение Баумгартеном основ эстетики быстро нашло отклик во всех странах Европы. Русский писатель Н.М. Карамзин (1766 – 1826) так определял предмет новой науки: «Эстетика есть наука вкуса. Она занимается исправлением чувств и всего чувственного, то есть воображения с его действиями. Одним словом, эстетика учит наслаждаться изящным». Сентименталистские воззрения русского писателя находились в согласии со многими другими концепциями эстетического. И.Г. Гердер (1744 – 1803) напрямую связывал основную проблему языка, проблему слова и выражения с «чувствительностью» к слову, без которой невозможно понимание как таковое.

Независимо от Баумгартена и практически одновременно создает важнейший эстетический трактат «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) Эдмунд Бёрк. Автор, критикуя концепции сенсуализма и субъективизма, пытается обосновать универсальность эстетических понятий. Прекрасное для него – «качества тел, при помощи которых они вызывают любовь», к ним он относит гладкость, малый размер, плавность линий. Бёрк также отвергает средневековую и ренессансную трактовку прекрасного как гармоничного сочетания частей, пропорции, представление о красоте как функциональности; спорит с Шефтсбери, полагая, что совершенство, будь оно физического или морального свойства, не может служить основанием красоты.

Не менее значимыми являются рассуждения Бёрка о возвышенном, категории, не употреблявшейся в эстетических исследованиях со времен античности. Британский мыслитель определяет этот термин как характеристику природных явлений и выводит его из сферы искусства. Возвышенное, по Бёрку, является в первую очередь качеством значительных прояв-

лений сил природы, в художественном творчестве оно проявляется постольку, поскольку произведения искусства следуют за естественными феноменами, внушающими «восторженный ужас». Этот аффект действителен только в том случае, если воспринимается на расстоянии и с некоторым отстранением.

Работы Баумгартена и Бёрка не лишены спорных моментов и внутренних противоречий, как и вся эстетическая мысль Просвещения. В частности, мыслители и художники XVII и первых двух третей XVIII столетия не смогли продуктивно разрешить конфликт умопостигаемого и чувственного начала в красоте. Эта проблема была решена несколько позже в рамках немецкой классической эстетики.

## ТЕМА 10. НЕМЕЦКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Немецкая классическая эстетика является органичной частью философской системы середины XVIII – первой половины XIX века, созданной Иммануилом Кантом (1724 – 1804), Иоганном Готлибом Фихте (1762 – 1814), Фридрихом Вильгельмом Йозефом Шеллингом (1775 – 1854), Георгом Вильгельмом Фридрихом Гегелем (1770 – 1831). Она выступает одновременно с критикой Просвещения и с попыткой усовершенствовать и развить некоторые ее наиболее плодотворные идеи.

Соединяя в эстетических исследованиях опытную и рационалистическую методологию, Кант выдвигает исходную категорию *целесообразности*, которая присуща любой человеческой деятельности, аналогичной активности природы. Логика природных явлений недоступна разуму человека, это целесообразность без цели, непостигаемая «вещь в себе». Вместе с тем она предопределяет характер художественного творчества, в основе которой – свободное выражение человеческого духа. Учение о целесообразности служит Канту фундаментом для построения системы понятий прекрасного, возвышенного, категорий искусства.

Прекрасное – понятие двойственное. С одной стороны, любой предмет прекрасен, если он соответствует своей сущности, своему назначению. Такова по Канту *реальная красота*. Другой ее род – *красота формальная*, возникающая в том случае, если воспринимаемый предмет согласуется с природой нашей познавательной способности, способности ощущать удовольствие. Явление формальной красоты, полагал Кант, во многом объясняет многообразие вкусов и в то же время единство и абсолютность понятия прекрасного.

Кант выделял три признака прекрасного. Во-первых, эстетическое чувство бескорыстно и сводится к чистому любованию формой. Во-вторых, прекрасное без помощи умозрительных понятий представляется как предмет всеобщего любования, иначе говоря, «прекрасное – это то, что нравится всем без исключения». При этом эстетическое наслаждение никогда не может быть обосновано логически. В-третьих, прекрасное имеет форму целесообразности, поскольку можно воспринимать в форме целесообразность без представления о конкретной цели.

Типичными примерами прекрасных вещей для Канта являются цветы, экзотические птицы, раковины морских моллюсков, так как они кажутся идеальным воплощением природного закона, но единственный закон природы – быть правилом для самой себя. Поэтому человеческие суждения вкуса относительно явлений окружающей действительности не могут быть

основаны на рациональном постулате и исходят из конкретных ощущений: некорректно с эстетической точки зрения утверждать, что все цветы красивы; может быть прекрасен лишь отдельный цветок. Прекрасное рассматривается как результат «свободной игры познавательных способностей», воображения и разума.

Критически откликаясь на трактат Бёрка, Кант также разграничивает понятия прекрасного и возвышенного, в которых находит много общего. Прежде всего, они нравятся сами по себе, без видимой потребности. Прекрасное доставляет удовольствие посредством определенной формы, но эстетическое воздействие несут также неопределенность и бесформенность. В прекрасном удовольствие связано с представлением о **качестве**, в возвышенном – о **количестве**. В прекрасном удовольствие непосредственно порождает чувство жизнедеятельности, возвышенное же сперва вызывает торможение всех жизненных сил и лишь затем способствует их мощному проявлению.

Кант выделяет два типа возвышенного. *Математически возвышенное* проявляется в величинах, имеющих значительную протяженность в пространстве и времени. Это может быть звездное небо (см. тему 2) или Мировой океан, поражающие своей неохватностью. Представление, которое формируется в воображении человека об их малой части, не может даже приблизиться к реальному образу этих элементов природы. *Динамически возвышенное* представлено в окружающей действительности величинами «силы и могущества», такими как буря, пожар, землетрясение, извержение вулкана. Эти стихийные явления природы завораживают человека своей мощью, необузданностью, непостижимостью и непреодолимостью последствий.

Теоретические выкладки Канта через несколько десятилетий были выражены в художественных формах его соотечественником живописцем-романтиком Каспаром Давидом Фридрихом (1774 – 1840). Его пейзажи с наблюдающими возвышенное фигурами вызывают ощущения, схожие с теми, что описаны философом. Люди, созерцающие полярные льды, горные ущелья, морские закаты изображены со спины, и зритель вынужденно ставит себя на их место, смотрит как бы поверх них и в то же время их глазами, осознавая себя малой частью бесконечно огромного мира (см. также тему 11).

Сам Кант придавал искусству большое социальное значение. Историческая заслуга его доктрины, значительно повлиявшей на самосознание художников новейшего времени, состоит в обосновании свободы художест-

венного творчества. Следует помнить, что вплоть до конца XVIII века большинство творческих людей были вынуждены работать на заказ либо специально продавать свои творения. Известен случай с английским писателем Даниэлем Дефо (ок. 1660 – 1731), которому пришлось продать права на свой роман «Робинзон Крузо» всего за десять фунтов стерлингов. Кант отстаивает достоинство художников, подчеркивая, что для восприятия прекрасного достаточно лишь обладать **вкусом**, то есть способностью представлять предмет применительно к удовольствию или неудовольствию. Тогда как для воспроизведения прекрасного требуется **гений** – способность совершенно иного рода. Гений предписывает искусству правила и законы, выступающие в качестве естественных необходимостей внутреннего характера, а не внеположенных постулатов. Кроме того, вдохновение умственно непостижимо, ему нельзя научиться или научить. Деятельность гения – это раскрытие эстетических идей, более широких, чем понятия о них, представления о мире как многозначном и многоаспектном явлении.

Последователь Канта Фихте отводит вслед за ним эстетической способности срединное положение между разумом и простой чувственностью. Чувственное восприятие творит для нас весь окружающий мир, потому что мы не можем воспринимать его иначе, чем посредством представлений о собственном нашем устройстве. Значит «мир прекрасного духа», прекрасное как понятие лежит только в человеческом сознании и нигде больше. Таков субъективный идеализм Фихте в применении к эстетике.

На его основе мыслитель развивает теорию эстетического воспитания. Разум развивает наука, мораль питает сердце, искусство же ответственно за целостное развитие человеческой личности. Художественное творчество не навязывает индивиду ничего чуждого, оно основывается на его собственных органических законах. Очень важна мысль Фихте о том, что в сфере искусства человек обретает истинную свободу. Художник неизбежно исходит из внутренних установок сознания и готовит зрителя к пониманию сложных философских понятий о мире, представляя его как итог свободной духовной деятельности. Сложная научная система мировоззрения отражается в произведениях искусства полнее и доходчивее, чем в философских выкладках.

Воспитательную функцию искусства Фихте также связывает с понятием комического, точнее с одним из его проявлений – остроумием. Оно, принимая форму насмешки, борется с глупостью и невежеством, освобождает человеческий дух от дурного вкуса, негативных пристрастий и ведет



его к постижению идеала прекрасного. Фихте особо подчеркивает скрытый характер воздействия остроумия и комического на индивида: оно не должно открыто поучать человека или императивно обрекать на чувственную рефлексию. Здесь Фихте вступает в полемику со своим современником, поэтом и мыслителем Иоганном Фридрихом Шиллером (1759 – 1805), считавшим долгом искусства сделать человечество цивилизованным, смягчить его нравы и подготовить почву для построения гражданского общества.

Философско-эстетические воззрения Шеллинга дополняют систему его учителей и предшественников Канта и Фихте важным элементом. Он не отделяет природу от мыслящего «я», сознание и природа для него – две равноправные стороны одного духовного начала. Более того, эстетическое созерцание видится Шеллингу исходным пунктом сотворения всего живого и высшей ступенью продуктивности. Ведь прекрасное выступает как целостное представление о мире, вбирающее в себя все без исключения противоположные начала действительности. В нем совпадают духовное и материальное, идеальное и реальное.

Значительное место в своей системе Шеллинг отводит философии искусства. Подчеркивая универсальный характер художественного творчества, он называет философию искусства «наукой о вселенной в форме искусства». Философия вообще родилась из поэзии и в своем развитии стремится вернуться к начальному состоянию, принять такие формы, которые были бы близки человеческой способности понимания и запоминания. В то же время искусство тесно связано с естественной средой, поскольку повторяет в своей деятельности лежащий в основе природы творческий акт. Но если природа – бессознательное начало, то художественным процессом управляют разум и целесообразность. Поэтому движение искусства организовано и управляемо.

Идеал высшего единства разума и чувств Шеллинг видел в мифологии. Она служит условием возникновения и первичным «строительным» материалом всякого искусства. В своем наивысшем проявлении художественное творчество повторяет лучшие черты мифологии. Шеллинг называет признанных мастеров литературы Шекспира и Сервантеса главными мифотворцами, их произведения «Гамлет», «Макбет», «Ромео и Джульетта», «Дон-Кихот» – «вечными мифами», и в его оценке это звучит как наивысшая похвала.

Как большинство предшественников, Шеллинг связывает вопросы этики и эстетики в единое целое. Он рассматривает моральную проблему соотношения свободы и необходимости в контексте форм трагедии и коме-

дии. Если необходимость выступает в качестве субъекта, а свобода – в качестве объекта, то их взаимодействие производит трагический эффект, поскольку индивидуальная человеческая воля не в силах преодолеть данность. Обратное соотношение порождает комический эффект, так как необходимость утрачивает свойство объективности и уже не кажется необоримой, воспринимается как нечто несуразное и смешное, а свобода торжествует. Существенным для дальнейшего развития категории трагикомического стало заключение Шеллинга о неразрывной взаимосвязи комедии и трагедии.

В своей философии искусства Шеллинг попытался также проследить историческое развитие искусства, однако его труд не воплотился в логичную и законченную систему. Основным недостатком периодизации Шеллинга стало искусственное наложение заранее заготовленного шаблона на конкретный художественный материал. В рамках немецкой классической эстетики сложную задачу отражения динамики искусства смог решить Георг Гегель.

Как и Шеллинг, Гегель был объективным идеалистом. Основой всего существующего он признавал некое безличное, бессубъектное начало – абсолютную идею, которая составляет сущность природы и общественной жизни во всех ее проявлениях. Постигнуть абсолют помогает эстетический акт – наивысший акт разума, фиксирующий единство добра, истины и красоты. В данном отношении первостепенное значение приобретает искусство, ибо оно «призвано раскрыть истину в чувственной форме».

Понятия **идеала** и прекрасного для Гегеля совпадают. Содержанием прекрасного идеала – *выражения положительного отношения к действительности и обобщения ее главнейших тенденций* – становится человеческая жизнь, свободная и самостоятельная. Гегель вообще не рассматривает эстетических категорий вне гуманитарной сферы, в отличие от Канта, Шиллера или Шеллинга, полагая, что они не действительны в природной сфере. Красота всегда человекна, в животном или растительном мире мы склонны находить качества, родственные нашим.

Даже категория возвышенного рассматривается Гегелем сквозь призму индивидуального сознания. Восторг и смятение рождаются в душе от попытки выразить бесконечность при невозможности найти среди объектов окружающей действительности такой, который соотносился бы с этим представлением. Гегель, не следуя за другими представителями классической философии, сохраняет органическую связь возвышенного и прекрасного: стремление к бесконечности, зафиксированное в эстетическом акте, является одним из выражений «прекрасного духа». Другим способом его воспроизведе-

ния становится «новая мифология», оригинальный способ рационалистического мировидения и метод познания вселенной во всей ее полноте.

Рассматривая эстетические категории сквозь призму новых мифологических представлений, которые отвергают достоверность мифа как истории и актуализируют его символические значения, Гегель не превращает прекрасное, трагическое, комическое в застывшие дефиниции. Для философа они живые организмы, чья эволюция отражается в смене фаз развития художественной практики, разработанной на основе диалектического метода.

Первая ступень – *символическое искусство*, ярче всего проявившееся на Древнем Востоке. Это еще не художественное творчество в истинном его значении. Символическое искусство – «предыскусство» в поисках воплощения абсолютной идеи в образных формах. Эти искания Гегель называет загадочными и возвышенными и считает возвышенное ведущей категорией искусства в данный период. Высшим видом символического творчества признается **архитектура**.

Вторая фаза развития искусства – *классическая*, относящаяся к эпохе античности. В ней преодолевается недостаток символического отображения мира, несоответствие выражаемого и способа выражения. Классическое искусство являет гармоничное единство формы и содержания в **скульптуре**, воспевающей телесную красоту. Лучший и вообще всякий образ классического искусства – человеческий.

Конечная фаза – *романтическая* – знаменуется распадом классической гармонии в новое время. Скульптура утрачивает свое значение, уступая место **живописи, музыке и поэзии**, стоящей по силе выразительности над двумя первыми видами искусства. Но в романтической поэзии (надо понимать это слово в широком значении литературы вообще) мысль перегоняет и превосходит художественную практику. Она исчерпывает себя как способ мышления в образах и уступает место науке и религии. Пессимистические взгляды Гегеля на историческую перспективу искусства, предсказание его «смерти» во многом созвучны воззрениям Джамбаттисты Вико (см. тему 9).

Прогнозы Гегеля не оправдались, точно так же как его универсальная система не стала венцом или завершением эстетической мысли. Однако несомненна заслуга немецкого философа в том, что он сумел продемонстрировать объективную сторону эстетического, его способность к трансформации во времени и пространстве, что вообще было немислимо для его предшественников-субъективистов Юма, Баумгартена, Канта.

При всей сложности и умозрительности немецкая эстетико-философская классика не должна восприниматься как кантовская «вещь в себе», мысль, оторванная от жизни. Она одновременно отразила и предопределила возврат к античному миропониманию, поиски в искусстве конца XVIII – первой половины XIX века идеальной красоты форм, заключенной в строгих пропорциях, гармоничной связи образа с рациональным наполнением. На характер рассмотренных эстетических систем значительное влияние оказала неоклассическая модель прекрасного. Ее нормативный идеал красоты, реконструированный по образцам греко-римской скульптуры, архитектуры, живописи, аналитические правила вкуса и суждения представлены в трудах немецкого историка искусств Иоганна Иоахима Винкельмана (1717 – 1768).

Идеи немецких мыслителей-классиков отразились также в дендизме, явлении культурной жизни Европы (особенно Англии, Франции, России) рубежа XVIII – XIX столетий. Дендизм – не только и не столько факт моды и стиль жизнь, это также способ организации пространства вокруг себя, эстетичного отображения внутреннего мира.

Нельзя забывать и о влиянии немецкой классической мысли на другие направления искусства данного периода истории. Аналитика возвышенного Канта, остроумие Фихте, прекрасное и трагикомическое Шеллинга, составленные из противоположностей, оказались востребованы художественной практикой романтизма.

## ТЕМА 11. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ РОМАНТИЗМА

*Романтизм* как идейно-художественное направление европейской и североамериканской культуры сложился в последней четверти XVIII столетия и развивался вплоть до 1830-х годов. Сам термин «*романтический*» возник гораздо раньше. Эпитеты «romantic» (в английском языке), «romantisch» (в немецком), «romanzesco» (в итальянском), «romanesque» (во французском) имели для барочных авторов и адептов классицизма пренебрежительный оттенок. Ими обозначали что-то фантастическое, необычное, странное и невероятное, то, что встречается только в старых (средневековых) рыцарских романах, но не в действительности. Позднее во французском языке появилось прилагательное «romantique», которое утратило негативный смысл. Оно описывало феномены действительности, которые не поддаются определению, нечто загадочное, не находящее выражения в словах – «je ne sais quoi», «non so che» (по-французски и по-итальянски «сам не знаю что»).

Этимология этой эстетической категории во многом объясняет содержание и смысл явления художественной жизни. Но романтизм стремится уйти от конечного определения. Сами его деятели противились тому, чтобы их воззрения сложились в школу или упорядоченную систему эстетических взглядов, хотя включали в сферу своих интересов все виды духовной деятельности. В художественном творчестве романтики стремились добиться синтеза различных способов отображения мира во всевозможных материалах. Ни один вид искусства не игнорировался, поиск велся во всех направлениях. Тем не менее, идейные искания романтизма с наибольшей полнотой раскрылись в **литературе**. На это существуют две причины: во-первых, как уже было показано, сама категория эстетического сознания связана с феноменом письменного слова; во-вторых, литература по форме и материалу ближе других искусств к философским построениям, теоретической основе и исходной точке этого художественного направления.

Романтизм заявляет о себе прежде всего как о всеобъемлющем эстетико-философском проекте, который определяет состояние современного духовного развития и намечает пути его совершенствования. Одно из первых романтических сообществ в Германии – йенский кружок, куда входил

ли братья Август (1767 – 1845) и Фридрих (1772 – 1829) Шлегель, Новалис (1772 – 1801), Людвиг Тик (1773 – 1853), Вильгельм Вакенродер (1773 – 1798), выдвинул *принцип фрагмента*, оригинальную несистемную стратегию эстетического мышления, предлагающую лапидарные, принципиально незавершенные определения феноменов художественного творчества и сознания. Эта теория оказала существенное влияние на искусство: многие произведения романтиков намеренно оставлены незавершенными.

Романтизм моделирует новый способ отношений между миром и человеком, обусловленный переходным характером эпохи. Он отражает кризис смены одной общественной формации другой, все нарастающее проникновение механизмов в повседневную жизнь, доминирование технического и искусственного над естественным началом. Романтизм активно протестует против утраты человеком своей идентичности, своего неповторимого «Я» во враждебном безликом обществе. Спасение может быть найдено только в искусстве, которое призвано заменить реальную действительность и создать для нее новые законы, поскольку все предшествовавшие формы организации социума доказали свою несостоятельность кровопролитными войнами и революциями на рубеже XVIII – XIX веков.

Романтическая неудовлетворенность эпохой гораздо больше, чем обычное для любой новаторской доктрины пренебрежение современностью. Разочарование в сложившейся социальной действительности, в ходе исторических событий перерастает в ощущение несовершенства универсума. Эту онтологическую проблему романтики эстетизируют, как, впрочем, любой рассматриваемый предмет. Романтическое создает культ эмоциональной сферы, и в ней выделяется чувство *меланхолии*, смутной и неизъяснимой тоски по абсолюту. В художественных произведениях она принимает форму «*мировой скорби*», неизлечимой духовной болезни, которой подвержены главные герои повестей французского писателя Рене де Шатобриана (1768 – 1848) «Рене» и «Атала», поэмы Джорджа Гордона Байрона (1788 – 1824) «Паломничество Чайльд-Гарольда». Мрачные персонажи отстраненно и с прискорбием взирают на мир, полный страданий и мучений, в котором сами они, обреченные на моральный крах, вынуждены скитаться в безуспешных поисках пристанища.

Подобное ощущение действительности противоречит классическому мировосприятию, что естественно для романтизма, целенаправленно от-

вергавшего все упорядоченное и разумное. Соответственно романтики предлагают новый идеал прекрасного, соответствие которому они пытаются обнаружить в художественной практике средних веков и Ренессанса. Актуальность приобретают шокирующие, несуразные, даже уродливые формы. Основным художественным приемом направления становится *гротеск* – чрезмерное преувеличение и заострение определенных черт предмета, контрастное сочетание несоединимых, на первый взгляд, свойств, передающее неоднозначное отношение к миру. Типичным гротескным образом романтизма является фигура Квазимодо в романе Виктора Гюго (1802 – 1885) «Собор Парижской богородицы». В отношении этого персонажа и ему подобных категория прекрасного перестает функционировать в качестве положительной оценки внешней стороны объекта. Главное внимание уделяется внутренним свойствам предметов и явлений, их содержанию, в то время как форма прихотливо искажается, будучи отражением несовершенного мира.

Гротескное восприятие романтиками окружающей действительности обусловлено представлением об особом ее устройстве, основанном на динамическом сочетании неразрешимых противоречий. Субъективное индивидуальное начало стремится преодолеть объективную данность, чувственная сфера – рациональность, внутреннее стремление к идеалу – внешние обстоятельства. Соответственно в художественных произведениях романтизма доминируют условные формы, в которых смешаны трагическое и комическое, обыденное и необыкновенное, экзотическое, входящее в них в качестве темы (далекие страны и отдаленные эпохи; герои, обладающие нетривиальными моральными и физическими качествами, и т.д.).

Основной принцип описания художественной реальности – *принцип двоемирия*, исходящий из столкновения идеального и действительного. Романтики не приемлют теорию мимесиса, они отказываются от точного воспроизведения действительности. Их занимают не «житейские мелочи», но внутренний мир человека во всем его богатстве. Только в нем возможна наивысшая сопричастность бесконечному божественному абсолюту, тогда как эмпирическая действительность создает ограничения в виде социальных условностей и правил. Соединение с идеалом красоты происходит в тот момент, когда сознание не связано с внешней средой, – во сне, в грезах, в видениях наяву, гипнотических состояниях.

Свободная работа рассудка порождает двойников – персонажей, которые, словно искривленное зеркало, отражают и выделяют некоторые характерные черты, противопоставляют видимое и представляемое, обнаруживают скрытый мистический смысл в обыденных действиях или тривиальных явлениях. Этот художественный прием имеет знаковую функцию: он призван обозначить некий объект действительности, то есть придать ему определенное значение, превратить в *символ*. Так, в новелле американского писателя Эдгара Аллана По (1809 – 1849) «Вильям Вильсон» двойник главного героя символизирует раздвоенность нравственного и физического бытия человека.

Эта особенность художественного мышления сближает концепцию романтиков с принципами мифологического мировоззрения, которым они живо интересуются. Им принадлежит большая заслуга в оживлении интереса Европы к своим культурным истокам, актуализации эстетического наследия фольклора. Братья Якоб (1785 – 1863) и Вильгельм (1786 – 1859) Гримм стали одними из основоположников мифологической школы внутри романтического движения, выявив сущностные черты традиционного миропонимания и его культурный потенциал на богатом материале собранных ими немецких народных сказок, легенд и преданий. Миф для них – безличное и бессознательное творчество «народной души», которое является предпосылкой развития всех видов искусства. Как видно, здесь братья Гримм следуют за эстетико-философским наследием Шеллинга (см. тему 10).

Для формулирования глобальных противоречий бытия романтики ищут универсальное средство выражения, и художественное творчество служит их цели наилучшим образом. Искусство предстает в концепции романтизма живым языком *символов, синтетических образов, вмещающих в себя множество смыслов, которые не сводятся к видимой, физической данности*. Находясь в постоянном движении, участвуя в непрерывной «игре познавательных способностей» сменяющих друг друга поколений, вникающих в текст художественной культуры, символ перерождается и органично соединяет конечное и бесконечное, форму и содержание. Он также позволяет преодолеть трагическую ситуацию двоемирия, выражающуюся в разладе телесного и духовного, мечты и действительности. Романтики стремятся превратить художественное произведение в живой организм, в



котором образы уже не служат простой оболочкой для идей, но становятся неотъемлемой частью содержания.

Высшими символами для романтиков становятся выразительные средства **музыки**. Звучание свободно от всего рассудочного, воздействует непосредственно на чувственную сферу и передает мельчайшие нюансы душевных переживаний. Музыкальное начало становится также критерием оценки всех других видов искусства и определяет способ их взаимосвязей. Эстетическое значение музыки глубоко осмыслено в философских фрагментах Фридриха Шлегеля, берлинский романтик Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776 – 1822) проявил себя одновременно как композитор (опера «Ундина») и писатель, переводивший музыкальные образы на язык литературы (новеллы «Кавалер Глюк», «Музыкальные страдания капельмейстера Иоганна Креслера», «Дон Жуан» и другие).

Романтизм не ограничивается простой констатацией мирового разлада и изображением его трагических последствий. В его философской среде разрабатывается проект целостного разрешения противоречий бытия, переустройства жизни по законам красоты. Первостепенное значение иенские романтики отводят любви – космической центростремительной силе, объединяющей человека и природу. Фридрих Шлегель в своем романе «Люцинда» отвергает учение Платона о любви (см. тему 7), проводя мысль о том, что настоящее проявление любви всегда реально и должно быть адекватно объекту поклонения.

Особую часть художественной концепции романтизма составляет эстетика природы. Романтиков особо интересуют мощные стихийные силы, в которых проявляется безграничный идеал прекрасного. Единение с природой позволяет преодолеть ограниченность примитивной чувственности и сделать чувственный опыт сугубо духовным феноменом.

Не менее важными идейно-художественные искания романтизма оказываются для решения общественных задач. «Жизнь по искусству», «жизнь равна искусству» – такие лозунги выдвинули романтики в противовес рационалистическим просветительским идеалам свободы, равенства и братства. Теоретически обоснованное искусство, согласно новой эстетической программе, должно стать мощным средством социального сплочения и духовного совершенствования. Новалис так определял назначение

искусства: «Поэзия перемешивает все для своей цели целей – возвышения человека над самим собой».

Романтики стремились сделать всеобщим достоянием всю художественную культуру человечества, а свое творчество – привлекательным и доступным самым широким массам. Для достижения поставленной цели они выявляли национальный колорит изображаемого пространства, историческое своеобразие определенного времени. *Принцип историзма* позволял им обнаруживать богатство единого мирового целого. Джеймс Фенимор Купер (1789 – 1851) изображает традиции и быт коренных народов Северной Америки. Поэзия Людвиг Уланда (1787 – 1862) оживляет швабский региональный диалект и связанную с ним самобытную культуру. То же делают для Северной Италии Алессандро Мандзони (1785 – 1873) (роман «Обрученные»), для Шотландии Вальтер Скотт (1770 – 1832) (сборник народных баллад «Песни шотландской границы»). С романтизмом связано также окончательное становление и укрепление национальной специфики искусства США и Европы.

Все же замысел романтиков сделать художественное творчество подлинно народным остался не до конца реализованным, поскольку они изначально рассматривали искусство как имманентную данность, функционирующую по особым правилам, чуждым здравому смыслу или закономерностям всеобщего развития. Так, романтики полагали, что каждый художник должен создавать свой собственный мир, более прекрасный, «совершенный», а потому более реальный, чем сама действительность.

Ключевое звено романтических размышлений о прекрасном – личность во всем богатстве ее проявлений. Человеческая природа обнаруживает чрезвычайную сложность и внутреннюю бесконечность. Психология не поддается рациональному истолкованию, являя пример парадоксального устройства универсума. Вообще же парадоксальное воспринимается романтиками как одно из воплощений прекрасного.

Однако парадоксы красоты превосходят пределы гуманности, гармоничности, пропорциональности и человеческой телесности. В определенном отношении прекрасное перестает быть человекомерным и сближается с низменным и ужасным. Романтики принимают за основу высказывание английского философа нового времени Фрэнсиса Бэкона (1561 – 1625): «Всякая пленительная красота имеет в своих пропорциях какую-то стран-

ность». Развивая его, они изучают «темные» стороны личности, не связанные напрямую с рассудком, – интуитивное и бессознательное начало. Эти грани сознания зачастую отражают упомянутые негативные эстетические ценности.

Их необъяснимая притягательность и безусловная неприемлемость ощущаются в творчестве французского художника Жан-Луи-Теодора Жерико (1791 – 1824). Его кисти принадлежит целая серия портретов умалишенных. Сюжет самого известного полотна Жерико «Плот "Медузы"» основан на реальных фактах: крушении фрегата «Медуза» у берегов Африки. События, произошедшие с членами экипажа после кораблекрушения: голод, отчаяние, вынужденный каннибализм – запечатлены живописцем в ярких и в то же время отталкивающих образах.

Творец-романтик выполняет особую роль: он исследует самые потаенные, неизведанные уголки мироздания и человека, в которых не действуют привычные способы восприятия и описания окружающей действительности. Поэтому художнику позволено создавать правила для самого себя и отвергать любые нормы, прежде всего этические. Истинное искусство, считали романтики, не имеет практической цели, не несет конкретной пользы. Романтизм был первым идейным направлением в европейской культуре, которое не только усомнилось в действенности триединства «истина – добро – красота», но и, отвергнув его, предложило взамен иные эстетические принципы.

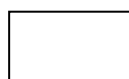
Основой искусству должна служить *фантазия* – продукт творческого воображения, психический образ, созданный в отрыве от реальной действительности. Он полностью не противоречит ей, поскольку в любом случае формируется на объективно-чувственной основе. Но для романтиков важна именно субъективная сторона, позволяющая придавать миру прихотливые формы.

Вторым важным элементом искусства, его воздействия на зрителя по концепции романтиков считается *внушение* или *суггестия*. Те фикции, которые создает художественное сознание, не должны апеллировать к логическому, понятийному мышлению. Внутреннее устройство образов искусства в идеале соответствует базисной познавательной способности, которая не задействует рассудок. В сознании зрителя или слушателя возникает сильная эмоция или аффект, который и производит основное эстетическое

воздействие. Оно же оформляется в понятия (чего может и не происходить) гораздо позже. Описанный эстетический процесс имеет реальный аналог: Эдгар Аллан По, написав поэму «Ворон», в этюде «Философия творчества» раскрывает смысл примененных им суггестивных приемов, внушающих ощущения ужаса и безысходности.

Основополагающим моментом в построении новой теории искусства и чувственного познания вообще следует считать *принцип романтической иронии*. В нем воплотились все темы и проблемы, все устремления романтиков. Романтическая ирония – способ эстетико-философского отношения к любым явлениям действительности, основанный на скептицизме. Иронизировать означает ничего не принимать на веру, отходить от односторонних взглядов. Ирония предполагает, как минимум, две точки зрения, чье соприкосновение дает новое знание об объекте, более адекватное ему, поскольку открывает его различные стороны и позволяет субъекту дистанцироваться от него. Романтическая ирония подразумевает также *самоиронию* – подобное отстраненно-скептическое отношение к собственной личности. Это одновременно действенный способ самопознания и художественный прием, который позволяет констатировать утопичность идеалов.

Романтизм не завершил свой грандиозный проект переустройства мира по законам условной и причудливой красоты, но его творческие импульсы ощущались на протяжении многих десятилетий. Особое воздействие на последующие художественные концепции оказало окончательное утверждение примата интуиции и сферы бессознательного над разумом в эстетическом опыте.



## ТЕМА 12. НЕКЛАССИЧЕСКАЯ И ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Во второй четверти XIX века происходит кардинальное изменение в стратегии и структуре эстетико-философского мышления. Условно называемый классическим способ репрезентации чувственного опыта о мире, который характеризовался тождественностью между отдельным предметом и обобщенным представлением о нем, уступает место неклассическому. Его основными положениями, намеченными в романтизме и возведенными здесь в принцип, становятся тотальная относительность любых суждений, отказ от закрепления феноменов сознания в виде понятий и «размытость» эстетических категорий. Неклассический способ мышления отмечен также доминированием субъекта над бытием: само существование универсума, прекрасного, возвышенного, безобразного обуславливается существованием субъекта. Эта новая концепция формулируется в *эстетике иррационализма*, представленной Артуром Шопенгауэром (1788 – 1860), Сёренем Киркегором (1813 – 1855), Фридрихом Вильгельмом Ницше (1844 – 1900).

Опираясь на учение Канта, Шопенгауэр выделяет два онтологические принципа: мир есть наше представление о нем; мир есть **воля**, поскольку формирование обобщенного образа связано с волевым усилием сознания. Первая позиция основана на *научном познании*, которое представляет объекты в качестве отдельных вещей. Однако этот вид постижения универсума несовершенен, поскольку не выявляет его сущностных характеристик, исследуя лишь частности. Гораздо эффективнее *художественное познание*, направленное непосредственно на мировую волю – враждебную в своем безразличии к человеку безличную космическую силу. Она обрекает человека на страдания, подчиняя его себе и оставаясь при этом недоступной для частного сознания. Единственный путь освобождения от подобной зависимости Шопенгауэр видит в возвышении над волей, отказе от участия в социальной жизни в пользу созерцательной позиции.

Созерцание отождествляется немецким философом с процессом художественного познания. Автор-творец (гений) выражает сущностные характеристики мира и всю его мудрость гораздо доступнее, чем делает это ученый. Искусство занимает особое место в философии Шопенгауэра. Оно выполняет две фундаментальные функции: *гносеологическую* (выявляет сущность вещей) и *компенсаторно-гедонистическую* (освобождает человека от неизбежных страданий). Следуя за романтиками (см. тему 11), Шопенгауэр утверждает, что лучше всего эти функции выполняет музыка,

так как ее образы (звуки, тона, ритмы, мелодии) родственны внутренней природе человека и, будучи восприняты на бессознательном уровне, проникают в ядро понимающего «я». Прекрасное, таким образом, определяется как нечто, что нравится само по себе, свободное от условностей рассудка, но зависящее от особенностей психики и опыта воспринимающего.

Ориентация искусства на раскрытие истинной сущности бытия присутствует также в философских построениях Киркегора. Датский мыслитель вводит понятие экзистенции (существование), специфической реальности, в которую погружен индивид. В этой реальности нет абсолютного смысла: когда-то она была создана богом, но он покинул ее, сделав произвольной и недоступной для объективного постижения. В этом состоит глубинная причина непреходящих человеческих страданий.

Преодоление всеобщего удела Киркегор считает индивидуальным усилием и называет его движением по трем уровням экзистенции – *эстетическому, этическому и религиозному*. Эстетический путь устремлен в идеальный мир личности, творимый ею самой не по принципу отражения реальной жизни, но противопоставляемый ей как действительность высшего порядка. В этом мире снимается страх перед жизнью, его основополагающим началом является красота, а важнейшей духовной способностью – свободная игра фантазии, воображение, дарующее чистое наслаждение. Подлинность эстетического удовольствия, по Киркегору, заключается в окончательном отказе от подлинного существования, полной независимости от наличной реальности. Поэтому в экзистенциальном плане художественное творчество и восприятие художественного оказываются равнозначными.

Киркегор, решая вопрос о природе искусства, приходит к выводу, что оно движимо принципом иронии, ведь всякое ироничное отношение основано на несоответствии возможного и реального, желаемого и действительного. Датский философ доводит до логического завершения определение Фридриха Шлегеля, говорившего о невозможности и абсолютной необходимости художественного выражения (см. тему 11). Искусство не может ориентироваться на жизнь, равно как не способно полностью ее игнорировать.

Этот парадокс фиксирует несовершенство эстетического способа существования. Он основан на своеобразном нарциссизме, замкнутости на самом себе: прекрасное существует по собственным законам и не служит иной цели, кроме наслаждения. Однако оно непостоянно, трудно достижимо и недлительно. Соответственно, полагает Киркегор, на уровне эстети-

ческой экзистенции также рано или поздно к человеку приходит ощущение «страха и трепета» перед бытием, возникает отчаяние. Оно и подвигает к духовному самосовершенствованию, синтезу эстетического и этического существования при помощи выбора, результатом которого предстает религиозный, идеальный тип экзистенции.

Эстетика Ницше, как и других философов-иррационалистов, опосредована пессимистическим мироощущением. Красота более не отражает объективное состояние мира, его сущность трагична и не укладывается в рамки разумной гармоничности. Чтобы описать две стороны бытия, Ницше пользуется терминами, предложенными Шеллингом, – *аполлоновское* и *дионисийское* начало. Дионисийское искусство, иррациональное, страстное по своей натуре, утешает человека, затмевая его рассудок, ввергает в коллективный экстаз, уводя от одиночества и разобщенности; аполлоновское должно возвращать индивиду волю к общественной деятельности, по сути бессмысленной, эстетизировать мир, представляя его во всем многообразии. Идеальным состоянием культуры Ницше изначально считал равновесие двух принципов. В дальнейшем его взгляды эволюционировали к темной грани бытия. Дионисийское стало казаться более продуктивным, ибо позволяло наслаждаться чистым телесным удовольствием от искусства, освобождало инстинкты из-под власти разума, значит сохраняло «сверхчеловеческие», наилучшие качества в человеке.

**Эстетика интуитивизма** углубляет разрыв между рациональной и чувственной стороной сознания. Более того, она вовсе отвергает категории разума, если речь идет о постижении основных форм отражения действительности, пространства и времени и их взаимосвязи. Такова доктрина французского мыслителя Анри Бергсона (1859 – 1941). Он утверждает, что пространство и время не составляют единства, следовательно, время – не механическая категория, ее невозможно перевести в объективные единицы измерения. Его восприятие всегда субъективно и фиксируется в подвластных лишь индивидуальному сознанию ощущениях длительности и текучести, освобождающих и активизирующих творческий потенциал.

Непредсказуемость поведения человека и мирового движения, изменчивая сущность вещей также не может быть объяснена логически. Для этого существует **интуиция** – предчувствование и предвосхищение скрытого ценностного смысла в явлениях окружающей действительности и феноменах психики. Интуиция как гносеологический метод сполна проявляет себя в искусстве, адекватном видении объектной данности, основанном на полном слиянии субъекта с объектом.

Отрицая все рациональное и механическое, Бергсон выявляет в нем истоки смеха: «комическое – это механическое, наложенное на живое». Смех вызывается неожиданно обнаруженным автоматизмом, косностью в жизни человека и помогает искоренить или, по крайней мере, нейтрализовать их. Бергсон выделяет два вида смеха: рассудочный или *закрытый*, идущий от разума, и *открытый*, разоблачающий все проявления низменного – глупость, педантизм, порок. Важно отметить, что для интуитивиста комическое предстает как социальное явление: «не существует комического вне собственно человеческого». В естественной среде человек находит забавным лишь то, что напоминает ему проявления его сущности, предстающие в искаженном виде. Таким образом, комическое у Бергсона служит нейтрализации негативных ценностей, прокладывая путь к прекрасному через уничтожение безобразного.

В эстетике интуитивизма важное место занимает проблема *выражения*, которое итальянский философ Бенедетто Кроче (1866 – 1952) связывает с работой интуиции. Выражение он понимает в широком смысле – как выход разнообразных чувственных переживаний. В этом контексте всякий поступок человека становится эстетическим актом. Но выражение, связанное с деятельностью абсолютного духа, не имеет адекватных средств воплощения, те же, что предоставляет ему материя, снижают его значимость и силу эмоционального заряда. Поэтому прекрасное не имеет физического существования, оно связано исключительно со сферой духа.

С этой точки зрения невозможно существование никакой истории искусств, как невозможно существование никаких общих терминов, относящихся к эстетической деятельности. Итальянский философ отрицает наличие видов, родов и жанров художественного творчества, не дает четкого определения понятиям прекрасного и безобразного. Им у Кроче соответствуют представления об удовольствии и неудовольствии, удовлетворенности и неудовлетворенности ожиданий воспринимающего в отношении возможного вида, характера или состояния предмета. Если любая деятельность – акт выражения, то прекрасное оказывается удачным его видом, а безобразное – неудавшимся.

Единственным критерием определения эстетической ценности Кроче считает *оригинальность*. Оригинальное выражение суть подлинное художественное произведение, тогда как всякое стандартное, типизированное воспроизведение действительности вообще не может считаться выражением. Однако это не означает, что искусство, стремящееся оформиться в устойчивую систему неизменных правил и предписаний, обречено на крах.



Наоборот, всякое новое выражение, никак не связанное с прошлым, ведет в будущее, преодолевает небытие, сообщает прекрасному вечность. Оно стремится к постоянному возобновлению в уникальных формах – это единственный и наилучший способ существования, не подражания, но **создания**.

Творческий процесс, его природа и структура составляют ядро *психоаналитической эстетики*. Зигмунд Фрейд (1856 – 1939) предложил трехчастное деление сознания на сферу осмысленной деятельности человека («Я»), сферу социально-культурных нормативов, регулирующих поведение («сверх-Я»), и сферу бессознательных влечений и желаний преимущественно сексуального, гедонистического характера («Оно»). Эти импульсы подавляются обществом и сублимируются в творческом воображении. То запретное, что человек не может совершить в повседневной жизни, реализуется им в искусстве посредством иносказательного языка символов, в художественных формах, варьирующихся в зависимости от особенностей психики индивида. Поэтому Фрейд не ведет речь о прекрасном в его традиционном понимании, он ограничивается анализом разнообразных и оригинальных проявлений вытесненных аффектов. Точно так же искусство сужается до *компенсаторной* (иллюзорное удовлетворение желаний) и *терапевтической* (освобождение от невротических состояний, вызванных общественными табу) функции и рассматривается как уход от реальности.

Последователь Фрейда Карл Густав Юнг (1875 – 1961) критикует и существенно дополняет психоаналитическую систему эстетических взглядов. Если у Фрейда бессознательное рассматривалось в качестве глубинной причины неврозов, а главной задачей считалось научиться управлять внутренними импульсами, заставить их действовать в интересах сознания, то Юнг полагал, что в бессознательном скрыты мощные созидательные силы, общие для всех людей. Индивидуалистскому пониманию личности и ее чувственного опыта он противопоставляет концепцию коллективного бессознательного, состоящего из *архетипов* – врожденных психических структур, основанных на первобытных, мифологических формах постижения мира и культурно-исторической памяти человечества. Архетипы как универсальные символы бытия обуславливают особенности человеческого восприятия и объясняют универсальность категорий прекрасного, возвышенного, низменного и прочих. Количество этих символов в учении Юнга вариативно. Основными являются архетип «матери», «ребенка», «тени» (раздвоение психики, физического и духовного), «трикстера» (иррацио-

нальное бунтарское начало), «мандалы» (образ круга с вписанной в него геометрической фигурой, подразумевающий единение макрокосма и микрокосма). Содержательная сторона архетипов весьма размыта, они наполняются смыслом, лишь становясь частью сознания, вплетаясь в чувственный опыт индивида. В итоге архетип Юнга носит такой же относительный характер, как и эстетические понятия Фрейда.

Неклассическая эстетика значительно повлияла на художественную практику середины XIX – начала XX веков. Концепция иррационализма с ее эстетизмом была усвоена направлением, носящим условные названия «*искусства ради искусства*», «*чистого искусства*». Один из его апологетов, французский поэт Теофиль Готье (1811 – 1872) заявлял: «То, что становится полезным, как правило, перестает быть прекрасным». «Чистое искусство» вместе с философией культуры Ницше изолирует категорию прекрасного от социальных процессов, сферы морали и разума. Взгляды интуитивистов одновременно обобщают и развивают эксперименты живописи *импрессионизма* и *постимпрессионизма* в области зрительного освоения и представления пространства как нелинейной, дискретной сущности. Внимательным читателем трудов Бергсона, как и многие другие представители *модернизма* в литературе, был французский прозаик Марсель Пруст (1871 – 1922), чей цикл романов «В поисках утраченного времени» является развернутым художественным исследованием неуловимой временной субстанции. Эстетика выражения Кроче оказала воздействие на *авангардное искусство*, в частности на такие его направления, как *дадаизм* и *сюрреализм*, произведения которых не укладываются в рамки известных родов искусства, отрицают художественное начало как таковое.

Постнеклассическая эстетико-философская стратегия складывается со второй половины XX века, принимая за предпосылку концепции иррационализма и интуитивизма и доводя их до логического завершения – восприятия мира как хаоса. Так называемая *постмодернистская чувствительность*, повышенная восприимчивость и постоянная рефлексия о процессах, происходящих в действительности, постулирует отказ от видения мира как целостности, иерархичной структуры и гармоничной упорядоченности.

Методологическим обоснованием постнеклассической эстетики является *герменевтика* Ганса-Георга Гадамера. Это философское учение изначально было связано с толкованием предсказаний в античности, объяснением иносказаний и всяких многозначных символов. Постепенно оно переросло в универсальный метод интерпретации текстов культуры, преж-

де всего, художественных произведений. Гадамер считает всякую эстетику герменевтической, потому что адекватно определить ценность самодовлеющего объекта невозможно. В этом состоит проблема *герменевтического круга*: чтобы получить некое знание, нужно заранее представлять себе его характер. Преодолеть эту замкнутость позволяет *предпонимание*, осуществляющееся в виде бесконечной игры с неоднозначными понятиями, меняющими в ходе времени свое содержание. Реконструкция замысла, бывшая уделом классической эстетики, дает ложные результаты. Чтобы точно оценить явление искусства, нужно создать его смысл, соединив опыт прошлого и субъективное отношение в настоящем. Таким образом совершается осмысление художественного творчества, переходящее в его самоосмысление.

Основные положения герменевтики Гадамера, став фундаментом для философии языка и искусства *структурализма* и *постструктурализма*, были полностью переосмыслены этими направлениями внутри постмодернизма. Если немецкий мыслитель считал возможным познание объекта вообще, пусть и с некоторыми оговорками, то структуралисты отвергают всякое познавательное усилие по расшифровке значений эстетического предмета. Прежде всего, они считают утратившим ценность и смысл понятие авторства. Французский филолог Ролан Барт (1915 – 1980) провозгласил «смерть **Автора**», имея в виду невозможность постижения интенций творящего субъекта, полностью зависящего от устойчивых культурных кодов восприятия и созидания. Кроме того, эстетический акт не является рассудочным, он зависит от деятельности бессознательного и его необъяснимых законов. Произведение как бы само создает себя, а субъекту творческой деятельности отводится роль медиатора безличных идей.

В условиях несамостоятельности автора любое художественное изображение становится *симулякром*, образом другого образа, отражением предыдущего опыта, уничтожающим творческую оригинальность. Текст, утверждает Барт, «соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников». Так утверждается цитатное мышление, не признающее в искусстве прошлого, настоящего или будущего. Художественное творчество имманентно и не способно к качественному развитию, поскольку все произведения строятся исходя из ограниченного набора психических и культурных структур мышления. К ним относятся отнюдь не прекрасное, возвышенное, безобразное и прочие традиционные составляющие эстетического сознания. Эти категории вообще не действуют в рамках постнеклас-

сической эстетики, поскольку предполагают наличие какой-либо устойчивой системы, которую постмодернизм не намерен формулировать.

Предопределенный характер творческого воображения порождает феномен *интертекстуальности*, постоянного обмена между текстами (всеми без исключения явлениями художественной культуры, опосредованными языком), а также особого способа взаимодействия реальной действительности и действительности искусства. Постмодернисты посредством этого термина раскрывают сущность известного парадокса: иногда вымысел обуславливает порядок реальности, а не наоборот.

В связи со «смертью **автора**» особое значение приобретает позиция читателя (зрителя, слушателя), который занимает место автора. Именно он свободно налагает смыслы на произведения в зависимости от своих убеждений. Вариантов истолкования может быть какое угодно количество, они обнаруживают такие значения, которые объективно не могут присутствовать в эстетическом объекте. В этом, однако, видится не недостаток познавательного метода, но активизация скрытого потенциала текста культуры. Такова стратегия *деконструкции*, предложенная французским философом Жаком Деррида (1930 – 2004). Деконструкция – это игра с культурной символикой, подразумевающая постоянную смену точек зрения, свободную мыслительную работу по поводу готового произведения, перерастающую в его **доделывание, совершенствование**. «Деконструктивное» художественное мышление констатирует кризис форм выражения и мировоззрения. Оно стремится преодолеть банальность, шаблонность и включает в себя в качестве обязательного элемента *иронизм*, тотальное осмеяние, позволяющее субъекту эстетической деятельности сохранять дистанцию по отношению к выражаемому и одновременно охватывать все его формы.

Полисемантичность, «открытость», которую как позитивную ценность обнаруживают постмодернистские мыслители в художественных реалиях, имеет определенные пределы. Слишком большое, безграничное количество вариантов прочтения культурного текста неизбежно приводит к потере смысла вообще. Необходимо наличие какого-то внутреннего ограничителя, подсказывающего пределы интерпретации. Им, по мнению У. Эко, должен быть здравый смысл, который естественным образом отделяет изначальные закономерности, по которым создано конкретное художественное пространство и время, от тех, которые заранее имеются у воспринимającego.

Постнеклассическая эстетика, утверждающая вариативность и оригинальность выражений художественного, вовсе не стремится опередить действительность, но сама во многом ее отражает. Отсутствие четких ориентиров в виде универсальных эстетических категорий предопределено слиянием высокой и массовой культуры, элитарного и популярного искусства в середине XX столетия, до того существовавших в антагонизме. Понятие симулякра, вырастающее из этого симбиоза, сопряжено с техническими образами, без которых немислимо современное искусство. Несколько веков назад механические приспособления рассматривались как привнесенный, чуждый художественному элемент, их назначение зачастую состояло лишь в том, чтобы удивлять и восхищать (см. тему 9). Теперь же многие традиционные виды художественной практики нераздельно связаны с техникой, например, современная «электронная музыка», эстетический эффект их произведений целиком зависит от средства передачи информации.

Наряду с художественной реальностью эстетическое начало обнаруживается и в виртуальной реальности. Именно в ней разнообразие индивидуальных форм выражения может быть зафиксировано во всей полноте. Но вопрос о том, насколько долговечными и содержательно глубокими окажутся эти трансформации эстетических ценностей, пока остается открытым. Современная ситуация сосуществования в искусстве новых и традиционных фигур художественного языка намекает на возможность их слияния в будущем.

## СЛОВАРЬ ОСНОВНЫХ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ

**Автор** – субъект художественной деятельности, творец и обладатель «интеллектуальных прав» на творческую собственность, плод его воображения.

**Архетип** – термин психоаналитической эстетики Юнга; врожденная психическая структура, основанная на мифологических формах постижения мира и культурно-исторической памяти человечества, универсальный символ бытия.

**Барокко** – направление в европейском искусстве XVII столетия, характеризующееся восприятием мира как хаоса и отражающее его в экспрессивных и динамичных художественных формах.

**Безобразное** – категория, выражающая негативную эстетическую ценность, присущую предметам и явлениям, лишенным законченной формы.

**Вкус** – универсальная способность на основании данных органов чувств дифференцированно подходить к эстетическим объектам.

**Возвышенное** – категория, отражающая позитивную ценность объектов действительности, отличающихся колоссальными формами и не освоенных в социальной практике.

**Гармония** – оптимальное сочетание частей в составе целого.

**Гений** – высшая степень творческой одаренности.

**Герменевтика** – философско-эстетическое учение, универсальный метод интерпретации текстов культуры, прежде всего художественных произведений.

**Гротеск** – чрезмерное преувеличение и заострение определенных черт предмета, контрастное сочетание несоединимых, на первый взгляд, свойств, передающее неоднозначное отношение к миру.

**Деконструкция** – постмодернистская стратегия игровой интерпретации текстов культуры, подразумевающая постоянную смену точек зрения.

**Знак эстетический** – понятие семиотики искусства; особый вид образности, элементы которой схожи с отображаемым предметом по внешнему виду или структуре.

**Идеал** – вид эстетического отношения, образец должной и желаемой эстетической ценности.

**Идиолект** – специфический код, особый, неповторимый язык произведения искусства.

**Изящное** – вид прекрасного, характеризующий изысканность и элегантность внешнего вида эстетического предмета, соответствующий тонкому эстетическому вкусу.

**Интертекстуальность** – постмодернистский принцип взаимного обмена образами и цитатами между текстами культуры, между художественным миром и действительностью вообще.

**Интуиция** – предчувствование и предвосхищение скрытого ценностного смысла в явлениях окружающей действительности и феноменах психики.

**Ирония** – скрытая насмешка, притворно облакаемая в форму согласия или одобрения.

**Искусство** – с точки зрения эстетики, целостное, художественное, носящее имманентный характер освоение мира в универсальных формах общественного сознания.

**Жанр** – подразделение видов искусства на основании возможностей художественного освоения действительности.

**Калокагатия** – термин античной эстетики, закрепляющий синтез этического и эстетического начал в человеке.

**Катарсис** – феномен психологического воздействия произведения искусства на эмоциональную сферу человека, ее «очищение» от негативных переживаний и отрицательных качеств.

**Классицизм** – направление в европейском искусстве XVII столетия, основанное на принципах разумности, правдоподобия и строгой нормативности.

**Код эстетический** – соответствие между означающим и означаемым в эстетическом сообщении.

**Комическое** – категория, передающая эмоционально-критическое отношение к действительности с точки зрения ее несоответствия идеалу.

**Конфликт художественный** – комплекс динамических жизненных противоречий, драматических событий, эстетическая основа театрального искусства.

**Манера** – устойчивый набор приемов, выработанный одним художником или целой эпохой.

**Маньеризм** – художественное направление в европейском искусстве XVI века, главным эстетическим критерием которого впервые становится подчеркнутое выражение субъективной идеи художественного образа.

**Мера** – объективированная форма прекрасного, эталон совершенства.

**Мимесис** – категория античной эстетики, выражающая сущность художественного творчества как подражания природе.

**Миф** – синкретическое отражение действительности в чувственно-конкретной форме сознанием древнего человека.

**Низменное** – крайняя степень безобразного, характеризующая объекты отрицательной значимости.

**Одаренность** – один из этапов формирования творческой личности, характеризующийся усложненным восприятием действительности.

**Прекрасное** – характеристика явлений действительности, обладающих высшей эстетической ценностью.

**Пропорция** – закономерное соотношение частей предмета между собой.

**Рококо** – стиль европейского искусства XVIII столетия, отличающийся ориентацией на чувственность и чувствительность, иррациональное начало и подчеркнутое изящество художественных форм.

**Романтизм** – идейно-художественное направление в искусстве Западной Европы и Северной Америки рубежа XVIII – XIX веков, представляющее мир несовершенным и противоречивым и отражающее его в условных художественных формах.

**Сарказм** – язвительная насмешка, высшая степень злобности в смехе.

**Сатира** – проявление смехового отношения к действительности, основанное на утрированном показе несовершенства тех или иных качеств объекта.

**Символ** – синтетический художественный образ, вмещающий в себя множество смыслов, которые не сводятся к видимой, физической данности.

**Симулякр** – термин философии постмодернизма; образ другого образа, отражение предыдущего опыта, уничтожающее творческую оригинальность и доводящее до предела условность передачи чувственного опыта.

**Симметрия** – принцип соразмерности, принимаемый в изобразительных искусствах за основополагающую закономерность действительности.

**Способность** – совокупность особенностей психики индивида, позволяющих создавать значимые художественные ценности, начальный этап формирования творческой личности.

**Стиль** – принцип организации художественного мира произведения, обеспечивающий его целостность и завершенность.

**Суггестия** – одна из функций искусства, внушение посредством определенной совокупности художественных приемов соответствующей эмоции или идеи.

**Талант** – врожденное свойство человеческой психики, способствующее развитию выдающихся творческих качеств и достижению значительных творческих результатов.

**Типическое** – воплощение в обобщенном виде свойства познаваемого объекта или явления.

**Трагическое** – результат конфликтного взаимодействия разнонаправленных сил, противодействия частного общему, свободы – необходимости, влечения к жизни – влечению к смерти.

**Ужасное** – эстетическое понятие, охватывающее гибельные и неподвластные человеку явления действительности.

**Фантазия** – свойство человеческого воображения; психический образ, созданный в отрыве от реальной действительности.



**Фантастическое** – ценностная характеристика не существующих в действительности объектов или явлений, обладающих эмоциональной значимостью и наглядно-смысловым единством.

**Фигура речи** – средство выразительности устного или письменного текста.

**Художественная критика** – вид литературного творчества, состоящий в истолковании и оценке явлений художественной действительности.

**Художественная культура** – совокупность художественных ценностей и система их воспроизводства и функционирования в обществе.

**Эйдологизм** – направление в эстетической мысли античности, которое приписывает прекрасному идеальное, божественное происхождение и вечное существование.

**Эмблема** – в теории барокко многокомпонентный эстетический знак, зачастую выраженный несуществующим предметом, чтобы подчеркнуть связь между всеми вещами в мире.

**Эстетика** – философская наука о способах и закономерностях освоения действительности по законам красоты.

**Эстетическая оценка** – итоговый акт эстетического восприятия, способ определения ценности объекта, выражающийся в соответствующих суждениях.

**Эстетическая потребность** – глубокая индивидуальная заинтересованность в общественно разделяемых ценностях, в их потреблении (созерцании) и создании (творческой переработке действительности).

**Эстетическая ценность** – значимость объекта для субъекта, обусловленная непосредственным, чувственно-духовным, бескорыстным восприятием формы объекта, его структуры, меры соотношения с иными формами.

**Эстетическое** – метакатегория, определяющая специфику предмета науки эстетики во всем многообразии его проявлений.

**Эстетическое суждение** – нетеоретическое высказывание об эстетической значимости предмета, содержащее его оценку.

**Юмор** – вид комического, сочетающий отстраненную смеховую критику с сочувственным отношением.

## **Часть 3. ПРАКТИКУМЫ**

### **ТЕМА 1. ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ ЭСТЕТИКИ**

#### **Вопросы для подготовки**

1. Что такое эстетика?
2. Когда и как возникла эстетика как наука?
3. Как в ходе истории изменялись взгляды на сущность эстетического?
3. В чем заключается специфика эстетических ценностей?
4. Каковы сущностные особенности эстетического отношения к действительности?
5. Какие феномены входят в поле анализа эстетики искусства?
6. В чем заключаются основные проблемы индустриальной эстетики?
7. Что такое дизайн и в чем состоит его эстетическая специфика?
8. Как трактует человеческую созидательную деятельность практическая эстетика?
9. Каковы основные положения рецептивной эстетики?

#### **План семинарских занятий**

1. Эстетика как наука.
2. Предмет эстетики в контексте проблем познания.
3. Связь эстетики с другими философскими дисциплинами.
4. Специфика эстетического отношения к действительности.
5. Проблемные поля эстетики.

#### **Темы докладов и рефератов**

1. Труд А.Г. Баумгартена «Эстетика».
2. Эстетика и эстетизм.
3. «Вненаходимость» и «внеутилитарность» эстетического.
4. Эстетика и искусствознание.
5. Пути и перспективы развития современной эстетики.

#### **Дополнительная литература**

1. *Бахтин М.М.* Искусство и ответственность. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
2. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. – М., 1991.
3. *Давыдов Ю.Н.* Эволюция взаимоотношений искусства и философии // Философия и ценностные формы сознания. – М., 1978.

4. *Зисль А.Я.* Философское мышление и художественное творчество. – М., 1987.
5. *Кривцун О.А.* Эволюция художественных форм. Культурологический анализ. – М., 1992.
6. Кризис эстетики? (Материалы «круглого стола») // Вопросы философии. – 1991. – № 9.
7. *Лосев А.Ф.* Эстетика // Философская энциклопедия. Т. 5. – М., 1970.
8. *Лукач Д.* Своеобразие эстетического. Т. 1 – 4. – М., 1985 – 1987.
9. *Столвич Л.Н.* Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии. – М., 1994.
10. *Устюгова Е.Н.* Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века // Материалы науч. конф. 10 октября 2001 г. Сер. «Symposium», вып. 16. Санкт-Петербургское философское общество. – СПб., 2001.
11. *Устюгова Е.Н.* Эстетика сегодня: состояние, перспективы // Материалы науч. конф. 20 – 21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. Санкт-Петербургское философское общество. – СПб., 1999.
12. *Хайдеггер М.* Исток искусства и предназначение мысли // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М., 1993.

## ТЕМА 2. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ

### Вопросы для подготовки

1. Что такое сознание? Каковы специфические черты эстетического сознания?
2. Какова структура эстетического сознания?
3. Какое место в структуре эстетического сознания занимает эстетическая потребность?
4. Как формируется вкус?
5. Как возможна эстетическая оценка объектов действительности?
6. Каким образом складывается эстетический идеал?
7. Чем различаются понятия «эстетическое» и «художественное»?
8. Какое место в эстетическом сознании занимает категория прекрасного?
9. Какая категория противоположна понятию прекрасного?
10. Как связаны между собой категории возвышенного и низменного?
11. Откуда берут начало категории «трагическое» и «комическое»?
12. Что такое фантастическое, ужасное, типическое?
13. По каким законам осуществляется эстетическая деятельность?
14. На какие сферы подразделяется эстетическая деятельность?

## План семинарских занятий

1. Сущность эстетического сознания.
2. Формы проявления эстетического сознания.
3. Эстетические категории как универсальные узловые моменты познания чувственно-духовных ценностей.
4. Прекрасное как положительная общечеловеческая ценность. Диалектика прекрасного и безобразного.
5. Возвышенное, способы и формы его выражения в искусстве и природной среде. Диалектика возвышенного и низменного.
6. Эстетический смысл категории трагического.
7. Отражение противоречий действительности в комическом.
8. Законы и сферы эстетической деятельности.

## Темы докладов и рефератов

1. Эстетическое и художественное.
2. Проблема систематизации эстетических категорий.
3. Историческое изменение идеала красоты в Европе.
4. Возвышенное и героическое.
5. Трагический герой и трагический конфликт.
6. Карнавальные истоки комического в концепции М.М. Бахтина.
7. Теория «черного юмора» в сюрреализме.
8. Фантазия и фантастика.
9. Тип, типичное и типическое.
10. Эстетика традиционных обрядов.
11. Субъекты эстетической деятельности: автор и реципиент.

## Дополнительная литература

1. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
2. *Борев Ю.Б.* Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. – М., 1970.
3. *Гулыга А.В.* Принципы эстетики. – М., 1987.
4. *Гусев В.Е.* Эстетика фольклора. – Л., 1967.
5. *Закс Л.А.* Художественное сознание. – Свердловск, 1990.
6. *Карасев Л.В.* Философия смеха. – М., 1996.
7. *Крутоус В.П.* Категория прекрасного и эстетический идеал. – М., 1985.
8. *Крюковский Н.И.* Homo pulcher – Человек прекрасный: очерк теоретической эстетики человека. – Мн., 1983.
9. *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. – М., 1965.
10. *Любимова Т.Б.* Комическое, его виды и жанры. – М., 1990.

11. *Любимова Т.Б.* Трагическое как эстетическая категория. – М., 1985.
12. *Органов О.Н.* Специфика эстетического восприятия. – М., 1975.
13. *Пави П.* Словарь театра. – М., 1991.
14. *Пинский Л.Е.* Поэтическое и художественное. Выразительное // Вопросы литературы. – 1997. – № 2.
15. *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. – М., 1976.
16. *Самохвалова В.И.* Красота против энтропии. Введение в область мета-эстетики. – М., 1990.
17. *Шестаков В.П.* Эстетические категории: опыт системного и исторического исследования. – М., 1983.
18. *Яковлев Е.Г.* Эстетическое как совершенное. – М., 1995.

### ТЕМА 3. ЭСТЕТИКА И СЕМИОТИКА

#### Вопросы для подготовки

1. Что такое семиотика?
2. Кто, когда и зачем предложил ввести семиотику в круг эстетических проблем?
3. Что такое эстетический знак и в чем его отличие от иных типов знаков?
4. По каким законам происходит передача эстетических знаков?
5. Что такое код сообщения?
6. Каковы функции сообщения?
7. В чем заключается определяющее значение эстетической функции сообщения?
8. Сколько уровней насчитывается в сообщении с ведущей эстетической функцией? Каковы они?
9. Почему эстетическое сообщение всегда нарушает нормы языка?
10. Как в эстетическом сообщении связаны материальные носители и идейное содержание?

#### План семинарских занятий

1. Семиотика как учение о художественных знаках.
2. Схема передачи информации и проблемы языка.
3. Внешний и внутренний шум в сообщении. Усложнение кода как способ нейтрализации шума.
4. Функции сообщения.
5. Уровни эстетического сообщения.
6. Норма и нарушение в эстетическом опыте.
7. Контекстуальные связи материальной формы и смыслового содержания.
8. Идиолект как неповторимый язык художественного произведения.

## Темы докладов и рефератов

1. Семиотика и семиология в системе гуманитарного знания.
2. Лингвистические подходы к проблеме языка искусства.
3. Теория информации, кибернетика и эстетические ценности.
4. Денотация и коннотация как термины семиотики.
5. Абсурд – новая эстетическая категория.
6. Продуктивность безумия и бессмыслицы для художественного творчества.
7. Число как эстетический знак.
8. Формально-структурная теория рецептивной эстетики.

## Дополнительная литература

1. *Барт Р.* Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
2. *Бахтин М.М.* Проблема текста в лингвистике // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
3. *Коренева М.М.* Литературное измерение абсурда // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М., 2002.
4. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Последние века. Кн. 1. – М., 1988. (Гл. 2, V, Аритмологическая эстетика).
5. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. – М., 1970.
6. *Михайлов А.В.* Поворачивая взгляд нашего слуха // Михайлов А.В. Языки культуры. – М., 1997.
7. *Ревзина О.Г., Ревзин И.И.* Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулатов нормального общения как драматургический прием) // Ученые записки Тартуского университета. – Тарту, 1971. – Вып. 284.
8. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М., 1997.
9. *Уэльбек М.* Абсурд как креативный фактор // Уэльбек М. Мир как супермаркет. – М., 2004.
10. *Щеглов Ю.К., Жолковский А.К.* К описанию смысла связного текста: предварительные публикации. – М., 1971.
11. *Эко У.* Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб., 2004.
12. *Эко У.* Отсутствующая структура: Введение в семиологию. – СПб., 2004.
13. *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. – СПб.; М., 2005.
14. *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975.

## ТЕМА 4. СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА КАК СПЕЦИФИЧЕСКОЙ ФОРМЫ ОТРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

### Вопросы для подготовки

1. Какие существуют теории, объясняющие происхождение и развитие искусства?
2. Какие функции принимает на себя искусство? В чем заключается сущностное значение каждой из них?
3. В чем различие между суггестивной функцией и функцией предвосхищения в искусстве?
4. Насколько действенно воспитание искусством и почему?
5. Как в образах искусства сочетаются типическое и индивидуальное, рациональное и эмоциональное, объективное и субъективное начало?
6. Являются ли способность, одаренность, талантливость, гениальность разной степени врожденными качествами либо приобретенными?
7. В чем состоит различие между стилем и манерой?
8. Сколько «слоев» предлагает выделять в стиле Р. Ингарден?
9. Что такое «образцовый читатель» и «образцовый автор»? Как эти понятия соотносятся между собой?
10. Как связаны между собой традиционные способы выражения и эксперименты в художественном творчестве?
11. Каково оптимальное соотношение традиций и новаторства в искусстве?
12. Что такое эпигонство?

### План семинарских занятий

1. Искусство как духовно-практическое освоение мира.
2. Функции искусства.
3. Специфика художественного образа. Способы художественного обобщения.
4. Категории психологического анализа искусства.
5. Стилль и манера. Структура стилия.
6. Диалектика традиций и новаторства.
7. Эпигонство и преемственность в искусстве.

### Темы докладов и рефератов

1. Рождение художественного образа.
2. Границы гениальности и безумия.
3. Процесс творчества и мировоззрение.
4. Художественное творчество и идеалы художника.

5. Художественное восприятие как сотворчество.
6. Понятие «диалогического слова» у М.М. Бахтина.
7. Триединство «автор – персонаж – реципиент».
8. Триединство «история – фабула – сюжет» в литературе.
9. Художественное восприятие живописи в структуре личности.
10. О взаимосвязи музыки и философии.
11. Биологические основы творческого процесса.

### **Дополнительная литература**

1. *Басин Е.Я.* Двуликий Янус (о природе творческой личности). – М., 1996.
2. *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. – М., 1986.
3. *Белый А.* Символизм как миропонимание. – М., 1994.
4. *Вартанов А.С.* От фото до видео (Образ в искусстве XX века). – М., 1996.
5. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. – М., 1995.
6. *Волкова Е.В.* Произведение искусства – предмет эстетического анализа. – М., 1976.
7. *Выготский Л.С.* Психология искусства. – М., 1968.
8. *Громов Е.С.* Природа художественного творчества. – М., 1986.
9. *Делез Ж.* Логика смысла. – М., 1995.
10. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. – М., 1962.
11. Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. – М., 1995.
12. *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство. – М., 1995.
13. *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стыль. Выражение. – М., 1995.
14. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1985.
15. *Мартынов Ф.Г.* Человеческое бытие и бытие произведения искусства. – Свердловск, 1985.
16. *Устюгова Е.Н.* Стыль как явление культуры. – СПб., 1994.
17. *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах. – СПб., 2003.

### **ТЕМА 5. ИСКУССТВО В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ**

#### **Вопросы для подготовки**

1. Как различаются понятия искусство, художественная культура и эстетическая культура?
2. Оказывает ли влияние на классическую художественную культуру массовая культура и почему?
3. Что является критерием оценки и дифференциации явлений художественной культуры?



4. В каком отношении состоят друг к другу национальный, интернациональный и общечеловеческий аспект искусства?
5. Какое влияние оказывает на искусство религия?
6. Зависит ли искусство от политической конъюнктуры?
7. Какие существуют концепции соотношения этического и эстетического?
8. В чем заключается продуктивность взаимовлияния искусства и философии?
9. Из каких функциональных элементов состоит эстетическая культура?
10. На каких принципах покоится магическое мировидение и магическое действие?
11. Какие приемы и формы отличают искусство как универсальный вид эстетической деятельности от магического ритуала?
12. Какова специфика мифотворчества как способа эстетического освоения действительности?
13. Что сближает искусство и миф? В чем их принципиальные различия?
14. Как миф приобрел символическое значение и каковы последствия этого процесса?

### **План семинарских занятий**

1. Понятие художественной культуры.
2. Роль искусства в трансляции культурной традиции.
3. Национальное, интернациональное и общечеловеческое в искусстве.
4. Взаимосвязь искусства с другими сферами культуры.
5. Эстетическая культура. Искусство как ядро эстетической культуры.
6. Искусство и магический ритуал.
7. Искусство и мифотворчество.

### **Темы докладов и рефератов**

1. Художественное направление как вариант художественной концепции.
2. Метод и стиль в искусстве.
3. Эстетический потенциал массовой культуры.
4. «Тривиальная» литература и «высокая классика»: точки схождения.
5. Положение художника в обществе: свобода и несвобода.
6. Тоталитаризм и независимая культура.
7. Добро и Красота во взаимодействии.
8. «Аморальные» художественные направления (декаданс, «искусство ради искусства»).
9. Техногенная цивилизация и магическое сознание.
10. Миф в системе человеческого мышления.
11. Белорусская мифология и транстемпоральность белорусской традиционной культуры.

## Дополнительная литература

1. Беларуская міфалогія: Энцыклапедычны слоўнік / С. Санько і інш. – 2-е выд., дап. – Мн., 2006.
2. *Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. – М., 1985.
3. *Гугнин А.А.* Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. – М., 1998.
4. *Еремеев А.Ф.* Границы искусства. – М., 1987.
5. *Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н.* Архаические черты ритуалов, поверий и религиозных представлений на территории Белоруссии // Белорусское и славянское языкознание. – Мн., 1972.
6. *Камю А.* Бунтующий человек // А. Камю Творчество и свобода. Сб. – М., 1990.
7. *Ладыгина А.Б., Гринин В.В.* Искусство в системе духовных ценностей общества. – М., 1986.
8. *Леви-Строс К.* Первобытное мышление. – М., 1994.
9. *Лотман Ю.М.* Несколько мыслей о типологии культур // Ю.М. Лотман. Языки культуры и проблемы переводимости. – М., 1987.
10. *Лосев А.Ф.* Знак, символ, миф. – М., 1982.
11. *Махлина С.Г.* Реализм и условность в искусстве. – СПб., 1992.
12. Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М., 1991.
13. *Неизвестный Э.* Катакомбная культура и власть // Вопросы философии. – 1991. – № 7.
14. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Х. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия. Культура. – М., 1991.
15. *Поспелов Г.Н.* Искусство и эстетика. – М., 1984.
16. *Токарев С.А., Мелетинский Е.М.* Мифология // Мифы народов мира. Т. 1. – М., 1991.
17. *Элиаде М.* Аспекты мифа. – М., 2001.

## ТЕМА 6. МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА

### Вопросы для подготовки

1. Каковы причины видового и родового многообразия искусства?
2. Как изменялась классификация видов искусства в истории эстетики?
3. Каких три рода литературы выделяла художественная мысль античности?
4. Почему роман считается четвертым видом литературы?
5. Какие сферы знания в средние века считались «свободными искусствами» и какие из них по-прежнему принадлежат художественной культуре?
6. Какие искусства Г.Э. Лессинг относил к пространственным, а какие – к временным и на каком основании?

7. Что такое жанр в искусстве?
8. По какому принципу классифицируются искусства в структуре современной художественной культуры?
9. Что такое синтез искусства?
10. Является ли архитектура искусством?
11. Какими выразительными средствами пользуются изобразительные искусства?
12. Какую роль в музыке играют средства воспроизведения?
13. Как связаны хореографическое и театральное искусства?
14. Какими техническими и собственно художественными средствами пользуется киноискусство?

### **План семинарских занятий**

1. Источники многообразия видов искусства.
2. Историческая ретроспектива классификации искусств.
3. Взаимодействие различных видов искусства. Роды и жанры.
4. Архитектура – вид искусства и особый вид эстетической деятельности.
5. Изобразительные искусства: живопись, графика, скульптура.
6. Музыка: исполнительство и сочинительство, вокальная и инструментальная музыка.
7. Синтетические искусства: театр, литература, кино.

### **Темы докладов и рефератов**

1. Классификация искусств Леонардо да Винчи.
2. Морфология искусства Г.В.Ф. Гегеля.
3. Историческая тенденция взаимодействия и синтеза искусств.
4. Формы постижения музыкального бытия.
5. Семантика цвета в живописи: культурный и биологический аспект.
6. Семантика пространства в живописи.
7. «Скульптура внутри себя самой есть диалог духа и плоти» (Э. Неизвестный).
8. Соотношение в литературе прозы и поэзии.
9. Проблема родового членения литературы.
10. Условности в театральном искусстве.
11. Принцип монтажа – взаимодействие кино и литературы.
12. Проблема определения китча в современной художественной культуре.

### **Дополнительная литература**

1. *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. – М., 1986.
2. *Воронов Н.Э.* Эрнст Неизвестный. – М., 1991.
3. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. В 4 т. Т. 3. – М., 1971.

4. *Женетт Ж.* Введение в архитекст // Ж. Женетт. Фигуры. В 2 т. Т. 2. – М., 1998.
5. *Иоффе И.И.* Синтетическая история искусства. Введение в историю художественного мышления. – Л., 1933.
6. *Каган М.С.* Морфология искусства. – Л., 1972.
7. *Каган М.С.* Музыка в мире искусств. – СПб., 1996.
8. *Кривицун О.А.* Актуальный вид искусства в истории культуры // Проблема методологии современного искусствознания. – М., 1989.
9. *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // Г.Э. Лессинг. Избранное. – М., 1980.
10. *Лосев А.Ф.* Основной вопрос философии музыки // Философия. Мифология. Культура. – М., 1991.
11. *Неизвестный Э.* О синтезе искусств // Вопросы философии. – 1989. – № 7.
12. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. Теория литературы. Кино. – М., 1977.
13. *Хангильдиева И.Г.* Синтез в искусстве как средство выразительности // Философские науки. – 1991. – № 7.
14. *Чегодаева М.А.* Китч, китч, китч. – М., 1990.

## ТЕМА 7. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ АНТИЧНОСТИ

### Вопросы для подготовки

1. Что послужило первоосновой античных эстетических представлений?
2. Каковы три основные черты художественного сознания античности?
3. С именам каких античных мыслителей связаны первые философско-эстетические обобщения?
4. Что пифагорейцы принимают за исходную субстанцию мира?
5. Какое место занимает музыка в эстетических построениях Пифагора?
6. Какова функция катарсиса в эстетике Пифагора?
7. Какую философско-эстетическую позицию занимает Гераклит?
8. Как определяет природу красоты Платон?
9. Из каких «ступеней» складывается «лестница красоты» Платона?
10. Какая категория лежит в основе теории искусства Аристотеля?
11. В чем заключается специфика понятия катарсиса у Аристотеля?
12. Как определяет Аристотель понятие меры?
13. В каком понятии философия Аристотеля закрепляет синтез морального и эстетического начала?
14. Какое значение в эпоху эллинизма приобретает миф?
15. Что предписывал поэтам трактат Горация «Поэтическое искусство»?
16. Какова природа категории «возвышенное» согласно анонимному трактату «О возвышенном»?

## **План семинарских занятий**

1. Мифологическое мировоззрение как первооснова античной эстетики.
2. Основные черты художественного сознания античности.
3. Числовая эстетика пифагорейцев.
4. Объективный идеализм эстетических воззрений Платона.
5. Природа искусства по Аристотелю.
6. Эстетические воззрения эллинизма.

## **Темы докладов и рефератов**

1. Категории «трагическое» и «комическое» и их связь с древнегреческим театром.
2. Актер, хор и зритель в древнегреческом театре.
3. Миф о Прометее и его эстетическое значение.
4. Миф об Андрогине и его эстетическое значение.
5. Искусство как «техне» в эпоху античности.
6. Мифологическая трактовка прекрасного в архаической эстетике Гомера.
7. Учение Платона об Эросе.
8. Эстетика Платона и христианская традиция.
9. Искусство как энтелехия в учении Аристотеля.
10. Современные трактовки понятия катарсиса у Аристотеля.
11. Аполлоновское и дионисийское начала античной эстетики.
12. Эстетизм и психологизм миросозерцания эпохи эллинизма.

## **Дополнительная литература**

1. *Аверинцев С.С.* Риторика в истории европейской культурной традиции. – М., 1996.
2. *Аристотель.* Поэтика // Аристотель. Соч. В 4 т. Т. 4. – М., 1983.
3. *Бычков В.В.* Эстетика поздней античности. – М., 1981.
4. *Гаспаров М.Л.* Удивительная Греция. – М., 2004.
5. *Герцман Е.В.* Музыка Древней Греции и Рима. – СПб., 1995.
6. *Куманецкий К.* История культуры Древней Греции и Древнего Рима. – М., 1990.
7. *Лосев А.Ф.* Античный космос и современная наука // А.Ф. Лосев. Бытие. Имя. Космос. – М., 1993.
8. *Лосев А.Ф.* Эрос у Платона // А.Ф. Лосев. Бытие. Имя. Космос. – М., 1993.
9. *Никитина Н.Н.* Мимесис в эстетике Аристотеля. – М., 1990.
10. О возвышенном. – М. – Л., 1966.

11. *Платон*. Ион. Пир. Гиппий Большой. Федр // Платон. Соч. В 4 т. Т. 1, 2. – М., 1990.
12. *Радциг С.И.* История древнегреческой литературы. – М., 1982.
13. Словарь античности. – М., 1989.
14. *Татаркевич В.* Античная эстетика. – М., 1977.
15. *Ханин Д.М.* Искусство как деятельность в эстетике Аристотеля. – М., 1986.

## ТЕМА 8. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

### Вопросы для подготовки

1. Какие формы идеологии и мировоззрения оказали влияние на формирование средневековой эстетики?
2. В чем состоит сущность принципа символизма средневековой эстетики?
3. Какое значение имеет свет в иерархии средневековых символов?
4. Какое значение имеют пропорции для оценки красоты объекта в средние века?
5. Как в средневековой эстетике соотносятся понятия образа и первообраза?
6. Какую роль Августин Блаженный отводит понятию ритма при анализе чувственного восприятия?
7. Какое значение для развития эстетической мысли имеет концепция Фомы Аквинского?
8. Почему в средние века наряду с религиозной красотой существует красота, «не основанная ни на какой идее»?
9. Какие методы истолкования текстов культуры предложило средневековье?
10. Каковы первоосновы эстетики Возрождения?
11. Что такое неоплатонизм? Кто его представители в эстетике?
12. Что такое натурфилософия? Какие учения она в себя вбирает?
13. Чем обусловлена субъективизация эстетических категорий в эпоху Ренессанса?
14. Что такое маньеризм и каковы его основные художественные особенности?

### План семинарских занятий

1. Религиозное, античное и языческое влияние в эстетике средних веков.
2. Символизм эстетики средних веков.
3. Эстетическая метафизика света. Понятие ясности.
4. Эстетика пропорциональности.
5. Математические и антропоцентрические установки эстетической мысли Ренессанса.
6. Неоплатонизм и натурфилософия в эстетике.
7. Маньеризм – первое европейское направление в искусстве.

## Темы докладов и рефератов

1. Парадокс «аскетичной эстетики» средневековья.
2. Числовая символика средневековья.
3. Византийская и древнерусская эстетика.
4. Эстетика арабского мира.
5. Иконоборчество и иконопочитание.
6. Влияние исихазма на становление средневековой эстетики.
7. Прямая перспектива – новый прием и новый эстетический взгляд на мир.
8. Универсальный принцип золотого сечения.
9. Искусство и точные науки в эпоху Ренессанса.
10. Понятие об «ученой манере».

## Дополнительная литература

1. *Августин Блаженный*. Исповедь. – М., 1992.
2. *Аверинцев С.С.* Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Древнерусское искусство. – М., 1970.
3. *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. – М., 1995.
4. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
5. *Бычков В.В.* Эстетика отцов церкви. Апологеты и Блаженный Августин. – М., 1995.
6. *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. – М., 1995.
7. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. – М., 1984.
8. *Зюмтор П.* Опыт построения средневековой поэтики. – СПб., 2003.
9. *Лихачёв Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. – Л., 1979.
10. *Лихачёв Д.С.* Принцип ансамбля в древнерусской эстетике // Культура Древней Руси. – М., 1966.
11. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. – М., 1978.
12. *Пановский Э.* Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. – СПб., 2004.
13. *Петрарка Ф.* Эстетические фрагменты. – М., 1982.
14. *Челлини Б.* Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции. – М., 1987.
15. *Эко У.* Эволюция средневековой эстетики. – СПб., 2004.
16. Эстетика Ренессанса. Антология. В 2 т. – М., 1981.

## ТЕМА 9. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕОРИЯ XVII – XVIII ВЕКОВ

### Вопросы для подготовки

1. Что такое барокко? Каковы его специфические черты?
2. Кто из мыслителей и художников является теоретиком барокко?
3. Каков основной эстетический принцип барокко?
4. Какое значение имеет в эстетике барокко понятие метафоры и как оно связано с эмблематикой?
5. Почему барочная эстетика включает в свою сферу красоту машин и механизмов?
6. В чем причина недооценки современниками эстетических построений Дж. Вико?
7. Что такое классицизм? Каковы его сущностные характеристики?
8. Как связана рационалистическая философия нового времени с постулатами классицизма?
9. Каковы три основных положения искусства классицизма?
10. Как формулируются три основополагающих «единства» театра и литературы нового времени?
11. Как складывается философско-эстетическая позиция сенсуализма?
12. Из каких элементов состоит «шкала удовольствий» Г. Хоума?
13. Кто выдвинул теорию субъективности эстетического вкуса?
14. Как вопросы нормы вкуса связаны со становлением художественной критики?
15. Каковы отличительные особенности рококо?
16. С именами каких философов связан «взрыв эстетической мысли» во второй половине XVII века?
17. Что позволило А.Г. Баумгартену выделить проблемы чувственного познания в отдельную науку?
18. Каков вклад в развитие эстетической мысли Э. Бёрка?

### План семинарских занятий

1. Эстетические принципы барокко.
2. Историзм эстетических взглядов Дж. Вико.
3. Рационалистический характер эстетики классицизма.
4. Сенсуализм: красота как внутреннее ощущение.
5. Изящность художественных форм рококо.
6. Poleмика о природе вкуса и возвышенного: Д. Юм, Э. Бёрк, Д. Дидро.
7. Теоретическое оформление предмета эстетики в работах А.Г. Баумгартена.



## Темы докладов и рефератов

1. Музыкальная эстетика Р. Декарта.
2. «Мысли» Б. Паскаля как пример барочного мировосприятия и стиля.
3. «Поэтическое искусство» Н. Буало – эстетическая доктрина классицизма.
4. Причина многообразия видов искусства в теории Ж.-Б. Дюбо.
5. Концепция эстетического воспитания Ф. Шиллера.
6. Исторический подход к явлениям искусства в трудах И.Г. Гердера.
7. Разработка принципов реализма в творчестве Г.Э. Лессинга.
8. Понятие орнаментального ритма в эстетике рококо.
9. Авантюризм XVIII века как эстетический феномен.
10. Сентиментальный человек, эстетика слез и меланхолии.
11. Концепции эстетической игры в XVIII веке.
12. Эстетика салона в европейской культуре XVII – XVIII веков.

## Дополнительная литература

1. *Асмус В.Ф.* Немецкая эстетика XVIII века. – М., 1962.
2. *Бёрк Э.* Философское исследование происхождения наших идей возвышенного и прекрасного. – М., 1979.
3. *Буало Н.* Поэтическое искусство. – М., 1957.
4. *Вельфлин Г.* Истокование искусства. – М., 1992.
5. *Виппер Б.Р.* Искусство XVIII века // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Сб. ст. – М., 1966.
6. *Вольтер Ф.* Эстетика. – М., 1974.
7. *Дидро Д.* Салоны. В 2 т. – М., 1989.
8. *Дюбо Ж.-Б.* Критические размышления о Поэзии и Живописи. – М., 1975.
9. *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. – М., 1981.
10. Из истории английской эстетической мысли XVIII века. Сб. ст. – М., 1982.
11. Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М., 1980.
12. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение исторической эпохи // А.В. Михайлов. Языки культуры. – М., 1997.
13. *Михайлов А.В.* Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка // А.В. Михайлов. Языки культуры. – М., 1997.
14. *Руссо Ж.-Ж.* Об искусстве. – М. – Л., 1959.
15. *Стрельцова Г.* Паскаль и европейская культура. – М., 1994.
16. *Хогарт У.* Анализ красоты. – М., 1987.
17. *Хоум Г.* Основания критики. – М., 1977.

## ТЕМА 10. НЕМЕЦКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

### Вопросы для подготовки

1. В какой период времени формируется немецкая философско-эстетическая классическая мысль? Какими именами она представлена?
2. Какое место в эстетике И. Канта отводится категории целесообразности?
3. В каких формах наилучшим образом проявляется прекрасное, по И. Канту?
4. Чем различаются в теории И. Канта динамически и математически возвышенное?
5. Как различаются, по И. Канту, вкус и гений?
6. В чем состоит заслуга И. Канта в сфере общественного бытия искусства?
7. Какую философско-эстетическую позицию занимал И.Г. Фихте?
8. Какое значение придавал И.Г. Фихте эстетическому воспитанию?
9. Как в теории Ф. Шеллинга связаны философия и искусство?
10. Почему Ф. Шеллинг называл выдающихся писателей и поэтов «великими мифотворцами»?
11. Какую философско-эстетическую позицию занимал Г.В.Ф. Гегель?
12. Какое определение дает эстетическому идеалу Гегель?
13. Какие фазы развития искусства выделяет Гегель?
14. Какие виды художественного творчества являются ведущими на каждом из этапов эволюции искусства?
15. Что давало Гегелю повод прогнозировать «смерть» искусства?
16. Как связана немецкая философско-эстетическая классика с неоклассицизмом в искусстве?

### План семинарских занятий

1. Аналитика прекрасного и возвышенного в трудах И. Канта.
2. Остроумие в концепции И.Г. Фихте.
3. Полемика И.Г. Фихте и Ф. Шиллера о методах эстетического воспитания.
4. Философия искусства Ф. Шеллинга.
5. Учение Г.В.Ф. Гегеля об идеале и прекрасном.
6. Диалектическая история искусства Г.В.Ф. Гегеля. Проблема «смерти искусства».

### Темы докладов и рефератов

1. Идея прекрасного в математике и эстетические идеи И. Канта.
2. Ценностный подход к эстетическим категориям в учении И. Канта.
3. Противопоставление прекрасного и возвышенного у Ф. Шиллера.
4. Возвышенное в природе и возвышенное в искусстве.

5. Учение Ф. Шеллинга о гении.
6. Оценка мифологии и мифологического сознания Гегелем и Шеллингом.
7. Талант и гений, манера и стиль в эстетике Гегеля.
8. Дендизм и неоклассицизм в контексте эстетических идей немецкой классики.
9. Неоклассический анализ прекрасного в античных образцах.
10. Связь романтизма и немецкой философско-эстетической классики.
11. И.В. Гёте об искусстве.

### **Дополнительная литература**

1. *Асмус В.Ф.* Иммануил Кант. – М., 1973.
2. *Афасижев М.Н.* Эстетика Канта. – М., 1975.
3. *Банфи А.* Философия искусства. – М., 1989.
4. *Вайнштейн О.Б.* Денди. Мода, литература, стиль жизни. – М., 2006.
5. *Гете И.В.* Об искусстве. – М., 1975.
6. *Гулыга А.В.* Ф. Шеллинг. – М., 1995.
7. *Кант И.* Критика способности суждения. – М., 1994.
8. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства. – М., 1966.
9. *Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте в последние годы жизни. – Ереван, 1988.
10. Эстетика Гегеля и современность. Сб. ст. – М., 1984.
11. Эстетика Канта и современность. Сб. ст. – М., 1975.

## **ТЕМА 11. РОМАНТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА**

### **Вопросы для подготовки**

1. Какова этимология понятий «романтическое» и «романтизм»?
2. Какой из видов искусства наилучшим образом отразил сущность романтического мировосприятия?
3. Что представляет собой принцип фрагмента?
4. Кто является представителем йенской школы романтизма?
5. Откуда рождается романтическая меланхолия?
6. В чем заключается принцип двоемирия и двойничества?
7. Каково отношение романтиков к теории мимесиса?
8. Какой художественный прием приобретает в романтизме фундаментальный характер?
9. Средства выразительности какого вида искусства принимаются романтиками за критерий художественности?
10. Какое значение в эстетике романтизма имеет понятие любви?
11. Какое значение придают романтики фантазии и внушающей силе искусства?

12. В чем заключается романтический принцип историзма?
13. В чем заключается романтический принцип иронии?
14. Как связаны романтическая ирония и самоирония?
15. Какое значение для развития мировой эстетической мысли имеют принципы эстетики романтизма?

### **План семинарских занятий**

1. Романтизм как литературно-художественное течение.
2. Основные принципы эстетики романтизма.
3. Романтическая философия искусства.
4. Прекрасное в сфере романтического мировидения.
5. Психологические категории эстетики романтизма: фантазия и внушение.
6. Художественный потенциал эстетики романтизма.

### **Темы докладов и рефератов**

1. Истоки возникновения романтического мироощущения в западной культуре.
2. Искусство как высшая реальность в романтизме.
3. Проблема метафоричности языка искусства.
4. Осмысление мифа и фольклора в эстетике и искусстве романтизма.
5. Проблемы творческого воображения в эстетике английских романтиков (У. Вордсворт, С. Кольридж).
6. Общественное назначение романтического искусства.
7. Меланхолия и «вселенская скорбь» в эстетике романтизма.
8. Асистемность и принципиальная незавершенность эстетики романтизма.
9. Эстетика французского романтизма о прекрасном как исторически обусловленном идеале.
10. Художники и общество во французском романтизме: идея общественного долга.
11. Художники и общество во французском романтизме: идея «искусства ради искусства».
12. Искусство как общественный долг (В. Гюго).

### **Дополнительная литература**

1. *Байрон Дж.Г.* Дневники. Письма. – М., 1963.
2. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. – Л., 1974.
3. *Ботникова А.Б.* Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – Воронеж, 2004.
4. *Вайнштейн О.Б.* Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Ф. Шлегеля. – М., 1994.
5. *Вакенродер В.Г.* Фантазии об искусстве. – М., 1977.

6. *Габитова Р.М.* Философия немецкого романтизма: Ф. Шлегель, Новалис. – М., 1989.
7. *Дьяконова Н.Я.* Лондонские романтики и проблемы английского романтизма. – Л., 1980.
8. Литературные манифесты немецких романтиков. – М., 1980.
9. Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики. Сб. ст. – Тверь, 1992.
10. *Шелли П.Б.* Письма. Статьи. Фрагменты. – М., 1972.
11. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. – М., 1983.
12. Эстетика американского романтизма. – М., 1977.
13. Эстетика немецких романтиков. – М., 1983.
14. Эстетика раннего французского романтизма. – М., 1977.

## ТЕМА 12. НЕКЛАССИЧЕСКАЯ И ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

### Вопросы для самоподготовки

1. Когда возникает неклассический способ философского анализа эстетических феноменов?
2. Каковы основные положения эстетики иррационализма?
3. Какую роль играет художественное познание в философско-эстетической системе А. Шопенгауэра?
4. Какое место занимает эстетический уровень экзистенции в философско-эстетической системе С. Киркегора?
5. В чем сущность аполлоновского начала в искусстве согласно Ф.В. Ницше?
6. В чем сущность дионисийского начала в искусстве согласно Ф.В. Ницше?
7. Каковы отличительные черты эстетики интуитивизма?
8. Как определял комическое А. Бергсон?
9. Какое понятие является центральным в эстетике Б. Кроче?
10. Может ли существовать неоригинальное выражение, по Б. Кроче?
11. Каково назначение искусства в понимании психоаналитической эстетики?
12. Что такое архетип и какую роль он играет в художественной практике?
13. Почему герменевтика XX века применяется для анализа эстетических явлений?
14. Почему Р. Барт утверждал, что в XX веке «автор умер»?
15. Что такое интертекстуальность и как этот феномен представляет соотношение художественной и объективной реальности?
16. Что такое симулякр?
17. Как выражается многозначность эстетических форм постмодернизма?

## План семинарских занятий

1. Эстетика иррационализма. А. Шопенгауэр, С. Киркегор, Ф.В. Ницше.
2. Интуиция как основа эстетической деятельности. А. Бергсон. Б. Кроче.
3. Психоаналитическая эстетика и понятие архетипа.
4. Герменевтика XX века и постмодернистские эстетические теории.
5. Главные моменты и проблемы эстетики постмодернизма.

## Темы докладов и рефератов

1. Музыка как выражение мировой воли и «образец» искусств.
2. Остроумие и бессознательное в теории З. Фрейда.
3. Поэтический язык символизма как метод конструирования внутреннего мира человека.
4. Опыт телесности и художественная практика модернизма.
5. Авангард как художественная практика и политическое действие.
6. Коллективное бессознательное и художественное творчество в теории К.Г. Юнга.
7. Основные понятия эстетики экзистенциализма.
8. Проблема понимания, смысла и истолкования в герменевтике.
9. Феноменологическая эстетика Р. Ингардена.
10. Элитарность художественного творчества и эстетического восприятия в концепции Х. Ортеги-и-Гассета.
11. Постструктурализм: от произведения к тексту.
12. «Технообразы» постмодернизма.

## Дополнительная литература

1. *Андреева И.С.* Артур Шопенгауэр как философ и моралист. – М., 1991.
2. *Барт Р. S/Z.* – М., 1994.
3. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
4. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической репродуцируемости: Избр. эссе. – М., 1996.
5. *Бергсон А.* Смех. – М., 1992.
6. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. – М., 1991.
7. *Гайденко П.П.* Трагедия эстетизма: Опыт характеристики мирозерцания С. Киркегора. – М., 1970.
8. *Долгов К.М.* От Киркегора до Камю. – М., 1991.
9. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. – М., 1962.
10. *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. – М., 2000.

11. *Маньковская Н.Б.* Художник и общество. Критический анализ концепций современной французской эстетики. – М., 1985.
12. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. – СПб., 2000.
13. *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. – М., 1994.
14. *Ницше Ф.В.* Рождение трагедии из духа музыки // Ф.В. Ницше. Соч. В 2 т. Т. 1. – М., 1990.
15. Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. – М., СПб., 2000.
16. *Фрейд З.* Художник и фантазия. – М., 1995.
17. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. – М., 1991.

## **ЧАСТЬ 4. МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ**

### **ТЕМЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ**

#### **ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ**

##### **Вопросы для подготовки**

1. Диалогичность эстетического восприятия.
2. Понятие эстетической дистанции.
3. Специфика художественного восприятия.
4. Культурно-исторические и онтологические основы художественного восприятия.
5. Уровни и фазы восприятия искусства.
6. Сотворчество адресата художественного текста.

##### **Темы рефератов и эссе**

1. Триединство «автор – герой – реципиент».
2. Триединство «фабула – сюжет – история».
3. Воспроизводимость художественного произведения.
4. Проблема исполнительской интерпретации в музыке и хореографии.
5. Авторский замысел и его субъективное понимание.
6. Интерпретация и сверхинтерпретация.
7. Психологические механизмы катарсиса.
8. Психофизиологические аспекты художественного восприятия пространства и времени.
9. «Искусство не требует признания его произведений за действительность» (Л. Фейербах, 1804 – 1872, немецкий философ).
10. «Само мое созерцание является мышлением, мое мышление – созерцанием» (И.В. Гёте, 1749 – 1832, немецкий поэт и естествоиспытатель).
11. «Глядя на луну, я становлюсь луной. Луна, на которую я смотрю, становится мной» (Мёэ, японский мыслитель XIII века).

##### **Дополнительная литература**

1. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. – М., 1994.
2. *Барт Р.* Литература и значение. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Поэтика. Семиотика. – М., 1989.
3. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
4. *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. – М., 1986.



5. *Бахтин М.М.* Проблема текста в лингвистике // Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
6. Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. – М., 1995.
7. *Лосев А.Ф.* Строение художественного мироощущения // А.Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение. – М., 1995.
8. *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. – М., 1992.
9. *Мигунов А.С.* Художественный образ. Эстетический анализ. – М., 1980.
10. *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. – СПб.; М., 2005.
11. *Эко У.* Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. – СПб., 2006.
12. *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах. – СПб., 2003.

## ЭСТЕТИКА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

### Вопросы для подготовки

1. Вхождение обыденности в сферу культуры.
2. Искусство и бытовая среда.
3. Эстетическое значение вещей повседневности.
4. Массовые и непрофессиональные формы искусства.
5. Искусство как один из современных продуктов потребления.
6. Проблематика массового сознания в современном искусстве.

### Темы рефератов и эссе

1. Историческое изменение сферы эстетического: от духовного к обыденному.
2. Органическая красота в искусстве XX века.
3. Прекрасные предметы обихода: критичность, товарность, серийность.
4. Эстетика виртуального пространства.
5. Готовый предмет в искусстве концептуализма.
6. Искусство XX века: от воспроизведенной к индустриальной материи.
7. Провокация в современном искусстве.
8. Является ли телевидение искусством?
9. «То, что становится полезным, как правило, перестает быть красивым» (Т. Готье, 1811 – 1872, французский поэт).
10. «Жить? Этим за нас занимаются слуги» (Ф.О.М. Вилье де Лиль-Адан, 1838 – 1889, французский писатель).
11. «Жизнь мешает выражению самой жизни. Если бы я познал великую любовь, я бы никогда не смог ее описать» (Ф. Пессоа, 1888 – 1935, португальский поэт).

## Дополнительная литература

1. *Барт Р.* Мифологии. – М., 1996.
2. *Барт Р.* Фрагменты речи влюбленного. – М., 1999.
3. *Барт Р.* Camera lucida. – М., 1997.
4. *Вартанов А.С.* От фото до видео (Образ в искусстве XX века). – М., 1996.
5. *Вещь в искусстве.* – М., 1986.
6. *Деррида Ж.* О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только. – Мн., 1999.
7. *Мигунов А.С.* Vulgar. Эстетика и искусство во второй половине XX века. – М., 1991.
8. *Норенков С.В.* Архитектоника предметного мира. – Н. Новгород, 1991.
9. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Х. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия. Культура. – М., 1991.
10. *Семенов О.* Искусство ли искусство нашего времени? // Новый мир. – 1993. – № 8.
11. *Топоров В.Н.* Вещь в антропоцентрической перспективе // Aequinox. – М., 1990.
12. *Хобсбаум Э.Дж.Э.* Век капитала. 1848 – 1875. – Ростов-на-Дону, 1999.

## ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ НАРОДОВ ДРЕВНЕГО ВОСТОКА

### Вопросы для подготовки

1. Традиционализм древневосточных культур.
2. Понятийная фиксация чувства красоты в шумерских текстах.
3. Эстетизация света и цвета в египетской культуре.
4. Эмоциональное начало как главное содержание древнеиндийского искусства.
5. Эстетические идеи древнекитайской философии.

### Темы рефератов и эссе

1. Физическая красота человека в искусстве Шумера и Аккада.
2. Мифологическая основа искусства Двуречья.
3. Соотношение эстетического и этического идеала в древних философских текстах Ближнего Востока.
4. Канонический характер искусства Древнего Ирана.
5. Трактовка искусства в культуре Древнего Египта.
6. Пропорции древнеегипетского канона.
7. Эстетика и символика света в «Упанишадах», «Махабхарате» и «Рамаяне».

8. Эстетика церемониала в китайской и японской культуре.
9. «Когда в мире узнают, что прекрасное – прекрасно, тотчас появляется уродство» (Лао-Цзы, легендарный китайский мыслитель VI века до н.э.).
10. «Лепят из глины сосуд, но польза от сосуда в том, что внутри него нет ничего» (Лао-Цзы).
11. «Изящная скудость» японской эстетической культуры.

### **Дополнительная литература**

1. *Афанасьева В.К., Луконин В.Г., Померанцева Н.А.* Искусство Древнего Востока. – М., 1976. (Малая история искусств).
2. Дао-Дэ цзин, Ле-цзы, Гуань-цзы: Даосские каноны. – М., 2002.
3. Древнекитайская философия. Собрание текстов. В 2 т. – М., 1972 – 1973.
4. Древние цивилизации. – М., 1989.
5. *Лауэр Ж.-Ф.* Загадки египетских пирамид. – М., 1966.
6. *Любимов Л.* Искусство древнего мира. – М., 1996.
7. *Матье М.Э.* Во времена Нефертити. – М., 1965.
8. *Трофимов П.Л.* Об эстетических идеях Древнего Египта // Из истории эстетической мысли древности и средневековья. – М., 1961.
9. *Флиттнер Н.Д.* Культура и искусство Двуречья и соседних стран. – Л.; М., 1958.
10. *Фрай Р.Н.* Наследие Ирана. – М., 1972.

## **ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ РОССИИ XIX – XX ВЕКОВ**

### **Вопросы для подготовки**

1. Становление и основные этапы развития эстетической мысли в России.
2. Эстетика В.Ф. Одоевского и своеобразие русского романтизма.
3. Эстетические идеалы русских революционных демократов.
4. Эстетическая проблематика русской религиозной философии.
5. Советская культура и социалистический реализм.
6. Эстетика словесного творчества М.М. Бахтина.
7. Диалектика художественной формы в концепции А.Ф. Лосева.

### **Темы рефератов и эссе**

1. Эстетика русского почвенничества.
2. Историческая поэтика А.Н. Веселовского.
3. Эстетика в кругу проблем философии всеединства В.С. Соловьева.
4. «Память есть символотворчество» (о. Павел Флоренский, 1882 –1943(?), русский религиозный мыслитель).

5. Анализ обратной перспективы в трудах о Павла Флоренского.
6. Смысл творчества в философии Н.А. Бердяева.
7. «Слово есть архетип культуры; культура – культ разума, слова – воплощение разума» (Г.Г. Шпет, 1879 – 1937, русский советский мыслитель).
8. Специфика художественной деятельности в теории Г.Г. Шпета.
9. Классовость и партийность соцреалистического искусства.
10. Понятие хронотопа в эстетике М.М. Бахтина.
11. «Эмоции искусства суть умные эмоции» (Л.С. Выготский, 1896 – 1934, русский советский психолог).

### Дополнительная литература

1. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. *Бердяев Н.А.* Философия свободы. Смысл творчества. – М., 1989.
3. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. – Л., 1940.
4. Знакомый незнакомец: Социалистический реализм как историко-культурная проблема. – М., 1995.
5. *Кантор В.К.* Русская эстетика второй половины XIX столетия и общественная борьба. – М., 1978.
6. Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. – М., 1975.
7. *Манн Ю.В.* Русская философская эстетика 1820 – 1830 гг. – М., 1969.
8. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Психологические заметки // В.Ф. Одоевский. Соч. В 2 т. – М., 1981.
9. *Розанов В.В.* Несовместимые контрасты жития. – М., 1990.
10. *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. – М., 1991.
11. *Флоренский П.* Иконостас. – СПб., 1993.
12. *Шпет Г.Г.* Эстетические фрагменты. – М., 1989.

### ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ

1. *Аксаков К.С.* Эстетика и литературная критика. – М., 1995.
2. Античная художественная культура. – СПб., 1993.
3. *Арто А.* Театр и его двойник. – М., 1993.
4. *Банфи А.* Философия искусства. – М., 1989.
5. *Бозций.* «Утешение философией» и другие трактаты. – М., 1990.
6. *Винкельман И.И.* История искусства древности. – М., 1933.
7. *Дали С.* Дневник одного гения. – М., 1991.
8. *Делез Ж.* Логика смысла. – М., 1995.
9. *Деррида Ж.* Письмо и различие. – М., 2000.
10. *Дюрер А.* Дневники, письма, трактаты. В 2 т. – М.; Л., 1957.

- 11 *Кант И.* Критика способности суждения. – М., 1994.
12. *Киркегор С.* Наслаждение и долг. – Киев, 1994.
13. *Конон В.М.* От Ренессанса к классицизму. Становление эстетической мысли Беларуси в XVI – XVIII вв. – Мн., 1978.
14. *Ксенофонт.* Воспоминания о Сократе. – М., 1993.
15. *Леонардо да Винчи.* Избранное. – М., 1952.
16. *Лиотар Ж.-Ф.* Ситуация постмодерна. – М.; СПб., 1998.
17. *Лихачев Д.С.* Письма о добром и прекрасном. – М., 1989.
18. *Мамардашвили М.* Литературная критика как акт чтения // М. Мамардашвили. Как я понимаю философию. – М., 1990.
19. *Сартр Ж.-П.* Ситуации. – М., 1997.
20. *Фрейд З.* Леонардо да Винчи // З. Фрейд. Психоанализ и искусство. – М., 1998.
21. *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. – СПб.; М., 1997.
22. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997.
23. *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. – М., 1993.
24. *Хейзинга Й.* Осень средневековья. – М., 1988.
25. *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм. – М., 2002.

### **ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ**

1. Предмет и задачи эстетики как науки.
2. Место эстетики в системе современного гуманитарного знания.
3. Понятие эстетического сознания и его структура.
4. Содержание эстетической категории «прекрасное».
5. Возвышенное как категория эстетического сознания.
6. Безобразное, низменное, ужасное и негативные эстетические ценности.
7. Трагическое и понятие художественного конфликта.
8. Комическое и различные виды смехового отношения к действительности.
9. Фантастическое и роль фантазии в художественном творчестве.
10. Сферы эстетической деятельности.
11. Эстетика и семиотика. Художественное произведение как система эстетических знаков.
12. Специфика искусства как особой формы отражения действительности. Художественный образ.
13. Содержание и форма произведения искусства.
14. Основные функции искусства.
15. Личность художника и специфика творческого процесса.
16. Стиль и манера.
17. Искусство в системе культуры. Национальный, интернациональный и общечеловеческий аспект искусства.

18. Искусство и мораль: проблема взаимоотношения в истории эстетики.
19. Взаимовлияние искусства и религии, искусства и науки, искусства и философии.
20. Магический ритуал как наиболее ранняя форма эстетического освоения действительности.
21. Эстетические грани мифологии.
22. Принципы классификации видов искусства.
23. Специфика архитектуры, скульптуры, живописи, музыки, литературы, театра, киноискусства.
24. Эстетика античности. Космологизм, антропологизм, эйдологизм.
25. Оформление основополагающих эстетических понятий в античности: мера, гармония, калокагатия, катарсис, мимесис.
26. Символизм средневековой эстетики.
27. Эстетическая метафизика света в средние века.
28. Эстетические аспекты византийской и арабской культуры.
29. Неоплатонизм и натурфилософская эстетика Ренессанса.
30. Эстетика пропорций и математическое искусствознание Возрождения.
31. Маньеризм как выражение кризиса гуманистической эстетики Ренессанса.
32. Эстетические принципы барокко. Понятия остроумия и эмблемы.
33. Эстетика классицизма – принципы разумности и правдоподобия.
34. Изящность художественных форм рококо.
35. Эстетические воззрения сенсуализма.
36. Определение предмета эстетики у А.Г. Баумгартена и исследование природы вкуса Э. Бёрка.
37. Немецкая классическая эстетика. Аналитика прекрасного и возвышенного И. Канта.
38. Концепция эстетического воспитания И. Фихте и диалектика Ф. Шеллинга.
39. Диалектика искусства Г. Гегеля.
40. Эстетика романтизма. Романтические представления о мире и человеке как становящейся сущности.
41. Принцип романтической иронии и самоиронии.
42. Эстетика иррационализма и интуитивизма.
43. Психоанализ и проблемы художественного творчества.
44. Эстетика и герменевтика.
45. Постнеклассическая эстетика: основные понятия и проблемы.
46. Интертекстуальность как эстетический феномен.

## Часть 5. ТЕСТЫ

### РАЗДЕЛ I. ЭСТЕТИКА КАК ФИЛОСОФСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ ОБ ИСКУССТВЕ

#### ТЕМА 1. ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ ЭСТЕТИКИ

1. Эстетика как наука возникла:

- а) в XX в. н.э.;
- б) в IV в. до н.э.;
- в) в XVIII в. н.э.;
- г) в XIX в. н.э.

2. Термин «эстетика» в научный обиход ввел:

- а) А.Г. Баумгартен;
- б) Платон;
- в) И. Кант;
- г) Э. Бёрк.

3. Предметом эстетики является:

- а) красота;
- б) чувственная сфера личности;
- в) природная действительность;
- г) эстетическое отношение человека к миру и самому себе.

4. Укажите, какой из видов восприятия не свойственен эстетическому отношению к действительности:

- а) чувственно-духовное восприятие формы;
- б) непосредственное восприятие формы;
- в) тенденциозное восприятие формы;
- г) бескорыстное восприятие формы.

5. Определите хронологическую последовательность возникновения проблемных полей эстетики:

- а) практическая эстетика;
- б) эстетика искусства;
- в) рецептивная эстетика;
- г) индустриальная эстетика.

6. Теоретическим основанием для развития дизайна была:

- а) практическая эстетика;
- б) эстетика искусства;
- в) рецептивная эстетика;
- г) индустриальная эстетика.

7. С какой из сфер философского знания не связана эстетика:

- а) гносеологией;
- б) логикой;
- в) этикой;
- г) онтологией.

## ТЕМА 2. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

8. Укажите лишний структурный элемент эстетического сознания:
- а) гармония;
  - б) эстетическая потребность;
  - в) эстетическая оценка;
  - г) вкус.
9. Эстетическая оценка – это:
- а) промежуточный этап восприятия;
  - б) исходный пункт восприятия;
  - в) структурный элемент вкуса;
  - г) итог восприятия.
10. Идеал – это:
- а) продукт творческого воображения;
  - б) совокупность художественных ценностей;
  - в) образец должной и желаемой эстетической ценности;
  - г) воплощение в гиперболизированном виде свойства познаваемого объекта.
11. Какое из сочетаний противоположных категорий эстетического сознания является ошибочным:
- а) прекрасное – безобразное;
  - б) прекрасное – ужасное;
  - в) возвышенное – низменное;
  - г) трагическое – комическое.
12. Категория «трагическое» генетически связана:
- а) с драматическим действием;
  - б) с музыкой;
  - в) с живописью;
  - г) с литературой.
13. Выделите проявления комического:
- а) сарказм;
  - б) ирония;
  - в) гипербола;
  - г) гротеск;
  - д) сатира;
  - е) юмор.
14. Значительный вклад в разработку понятия «возвышенное» внесли:
- а) Э. Бёрк;
  - б) Р. Декарт;
  - в) Г. Гегель;
  - г) И. Кант.
15. К художественно-практической сфере эстетической деятельности относятся:
- а) выработка глобальных эстетических концепций;
  - б) дизайн;
  - в) традиционные культурные обряды;
  - г) этикетное поведение;
  - д) создание внутренней схемы эстетического восприятия мира;
  - е) восприятие произведения искусства.



16. Высказывание «Красота в природе – это прекрасная вещь, красота в искусстве – прекрасное представление о вещи» принадлежит:

- а) Т. Кампанелле;
- б) И. Канту;
- в) Аристотелю;
- г) Сократу.

17. Качественными признаками прекрасного являются:

- а) гармоничность;
- б) устойчивость;
- в) рациональность;
- г) многообразие;
- д) пропорциональность;
- е) соразмерность.

18. Фантастическое – это:

- а) то, что не существует в действительности;
- б) то, что не имеет эквивалента в чувственном опыте;
- в) то, что не существует в действительности и обладает эмоциональной значимостью и наглядно-смысловым единством;
- г) продукт творческого воображения.

19. Один из законов эстетической деятельности гласит:

- а) эстетическая деятельность производит отчуждающий эффект;
- б) эстетическая деятельность производит материальные ценности;
- в) эстетическая деятельность основана на отделении личного от всеобщего;
- г) эстетическая деятельность производит антиотчуждающий эффект.

### ТЕМА 3. ЭСТЕТИКА И СЕМИОТИКА

20. Семиотика представляет собой значимый способ репрезентации и анализа эстетических феноменов, поскольку она является:

- а) учением о знаках, используемых в художественном произведении;
- б) учением о языке;
- в) стратегией игровой интерпретации текстов культуры;
- г) универсальным методом интерпретации текстов культуры.

21. Автором лингвистической теории, представляющей язык в качестве системы знаков, является:

- а) А.Г. Баумгартен;
- б) М. Бензе;
- в) У. Эко;
- г) Ф. де Соссюр.

22. Определите верную последовательность составляющих схемы передачи информации:

- а) адресат;
- б) канал;
- в) сигнал;
- г) источник информации;
- д) адресант;
- е) приемник.

23. Завершите определение:

Помехи, возникающие во время передачи информации и искажающие ее смысл, называются...

24. Код в эстетическом сообщении усложняется:

- а) для усложнения содержания информации;
- б) для нейтрализации шума и прояснения содержания информации;
- в) для усиления сигнала;
- г) для увеличения пропускной способности канала.

25. Какую из функций не исполняет сообщение:

- а) повелительную;
- б) референтивную;
- в) фактическую;
- г) фатическую.

26. Физическими носителями эстетического сообщения в музыке являются:

- а) симфония;
- б) тембр;
- в) мелодия;
- г) частота.

27. Синтагматические связи в эстетическом сообщении устанавливаются:

- а) художественными пропорциями;
- б) изобразительной перспективой;
- в) эстетическими оценками;
- г) эстетическими знаками.

28. Согласно семиотической теории, значение художественных символов зависит:

- а) от сложности эстетического сообщения;
- б) от уровня шума в сообщении;
- в) от источника информации;
- г) от контекста сообщения.

29. Идиолект представляет собой:

- а) сложный эстетический знак;
- б) специфический код художественного произведения;
- в) один из элементов уровня глобальных соотношений сообщения;
- г) один из элементов уровня коннотативных значений сообщения.

#### ТЕМА 4. СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА КАК СПЕЦИФИЧЕСКОЙ ФОРМЫ ОТРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

30. Закономерности функционирования искусства:

- а) имеют имманентный характер;
- б) определяются уровнем развития общественных отношений;
- в) определяются уровнем изученности окружающей действительности;
- г) имеют эксплицитный характер.

31. Искусство по отношению к действительности выполняет такие задачи:

- а) оценку;
- б) преобразование;
- в) воспроизведение;
- г) теоретизацию.

32. Гедонистическая функция искусства связана с понятием:

- а) практической пользы;
- б) чувственного наслаждения;
- в) рационального обобщения;
- г) эстетического воспитания.

33. Произведение искусства способно воздействовать на эмоциональную сферу человека, внушать определенные чувства, в этом проявляется его:

- а) преобразовательная функция;
- б) суггестивная функция;
- в) информативная функция;
- г) когнитивная функция.

34. Синонимами термина «искусство» являются выражения:

- а) художественное творчество;
- б) художественная критика;
- в) художественная культура.

35. Предвосхищение в искусстве основано:

- а) на индуктивном методе познания;
- б) на дедуктивном методе познания;
- в) на чувственном познании.

36. Компонентами художественного процесса с точки зрения гносеологии искусства являются единства:

- а) мировоззрения и практики;
- б) объективного и субъективного;
- в) типического и типичного;
- г) комического и трагического;
- д) типического и индивидуального;
- е) рационального и эмоционального.

37. Расположите в порядке усложнения этапы формирования творческой личности:

- |            |                 |
|------------|-----------------|
| а) гений;  | в) одаренность; |
| б) талант; | г) способность. |

38. Укажите, какие из типов творческого психического потенциала являются:

- |                   |                 |
|-------------------|-----------------|
| 1) приобретенными | а) одаренность; |
|                   | б) талант;      |
| 2) врожденными    | в) гений;       |
|                   | г) способность. |

39. Устойчивый набор приемов, выработанный одним художником или отдельной эпохой, – это:

- |           |                 |
|-----------|-----------------|
| а) стиль; | в) направление; |
| б) метод; | г) манера.      |

40. Стиль, согласно теории Р. Ингардена, состоит из следующих «слоев»:

- |                     |                          |
|---------------------|--------------------------|
| а) социального;     | г) общекультурного;      |
| б) национального;   | д) философского;         |
| в) индивидуального; | е) историко-культурного. |

41. Чтобы объяснить специфику отношений участников творческого процесса, семиотикой были предложены понятия:

- |                           |                             |
|---------------------------|-----------------------------|
| а) «образцового автора»;  | в) «образцового персонажа»; |
| б) «образцового критика»; | г) «образцового читателя».  |

42. Наиболее продуктивным соотношением элементов теоретической истории искусства является:

- а) превращение новаторства в традицию;
- б) доминирование традиционных установок;
- в) отрицание традиции новаторским подходом;
- г) превращение традиции в новаторство.

## ТЕМА 5. ИСКУССТВО В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

43. Классификация художественных ценностей основывается на главной задаче искусства в системе культуры:

- а) синтезе формы и содержания;
- б) анализе формы и содержания;
- в) трансляции культурной памяти;
- г) разделении массового и классического.

44. Искусство объединяет в себе:

- а) национальный аспект;
- б) общечеловеческий аспект;
- в) интернациональный аспект;
- г) исторический аспект.

45. К теоретическим документам искусства относятся:

- а) устав союза деятелей искусства;
- б) художественный манифест;
- в) художественное эссе;
- г) художественная программа.

46. С какой из перечисленных сфер культуры искусство связано в наименьшей степени:

- а) религией;
- б) моралью;
- в) философией;
- г) наукой;
- д) эзотерикой;
- е) политикой.

47. Выберите три существующие концепции соотношения искусства и морали:

- а) имморалистическая (эстетическое существует независимо от этического);
- б) единство добра и красоты, где доминирует моральное качество;
- в) эстетическая (этическое начало определяется эстетическим);
- г) эстетическая ценность имеет принципиальное нравственное значение.

48. Функциональными элементами художественного творчества являются:

- а) автор;
- б) реципиент;
- в) средства тиражирования;
- г) фантазия;
- д) интуиция;
- е) художественные ценности.

49. В состав эстетической культуры входят:

- а) индустриальное производство;
- б) дизайн;
- в) фольклор;
- г) право;
- д) профессиональное искусство;
- е) художественная самодеятельность.

50. Магический ритуал возник в эпоху:

- а) средневековья;
- б) палеолита;
- в) неолита;
- г) античности.

51. Принципиальными особенностями ритуала являются:

- а) практичность;
- б) эмоциональность;
- в) дискретность;
- г) подражательность.

52. Мифотворчество как вид эстетической деятельности определяется верой:

- а) в действие;
- б) в бога;
- в) в природу;
- г) в слово.

53. Завершите определение:

Синкретическое отражение сознанием древнего человека действительности в чувственно-конкретной форме рассказа называется ...

54. В мифологической культуре первостепенную идеологическую роль играет:

- а) политика;
- б) литература;
- в) религия;
- г) магия.

55. Представление о времени в мифологической культуре:

- а) циклично;
- б) неопределенно;
- в) конкретно;
- г) дискретно.

## ТЕМА 6. МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА

56. Первые попытки классифицировать роды и виды искусства принадлежат:

- а) Боэцию;
- б) Лессингу;
- в) Аристотелю;
- г) Платону.

57. В состав «свободных искусств» в средние века входили:

- а) риторика;
- б) диалектика;
- в) поэзия;
- г) музыка;
- д) грамматика;
- е) арифметика;
- ж) астрономия;
- з) геометрия.

58. Восстановите классификацию искусств Лессинга:

- 1) пространственные искусства
  - а) архитектура;
  - б) литература
- 2) временные искусства
  - в) скульптура;
  - г) живопись.

59. Основными литературными родами являются:

- а) проза;
- б) эпос;
- в) драма;
- г) лирика;
- д) поэзия;
- е) роман.

60. Из перечисленных сфер практической деятельности выберите ту, которая не является видом художественного творчества:

- а) кино;
- б) телевидение;
- в) цирк;
- г) фото.

61. Средства художественной выразительности архитектуры – это:

- |                         |                           |
|-------------------------|---------------------------|
| а) стекло;              | г) камень;                |
| б) металл;              | д) ордер;                 |
| в) пустое пространство; | е) геометрические фигуры. |

62. Соотнесите изобразительные искусства с их средствами выразительности:

- |               |              |
|---------------|--------------|
| 1) живопись   | а) тень;     |
|               | б) пятно;    |
| 2) графика    | в) линия;    |
|               | г) силуэт;   |
|               | д) свет;     |
| 3) скульптура | е) цвет;     |
|               | ж) тон;      |
|               | з) контраст. |

63. Идею о гармонии как основе музыки предложил:

- |                 |                |
|-----------------|----------------|
| а) И.С. Бах;    | в) Аристотель; |
| б) В.А. Моцарт; | г) Пифагор.    |

64. Расположите в порядке возрастания сложности выразительные средства музыки:

- |                |            |             |               |
|----------------|------------|-------------|---------------|
| а) композиция; | б) звук;   | в) ритм;    | г) полифония; |
| д) интонация;  | е) аккорд; | ж) мелодия; | з) тон.       |

65. Театр – это искусство:

- |                  |                   |
|------------------|-------------------|
| а) пластическое; | в) аналитическое; |
| б) мелодическое; | г) синтетическое. |

66. Установите последовательность этапов формирования литературы:

- возникновение сказаний, сказок, былин;
- исчезновение фигуры исполнителя;
- изобретение письма;
- возникновение мифологических преданий;
- появление профессиональных писателей;
- возникновение магических заклинаний.

67. Средствами выразительности киноискусства не считаются:

- |             |             |
|-------------|-------------|
| а) монтаж;  | г) тишина;  |
| б) свет;    | д) темнота; |
| в) пустота; | е) звук.    |

## РАЗДЕЛ II. ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

### ТЕМА 7. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ АНТИЧНОСТИ

68. Выделите основные направления эстетической мысли античности:

- |                   |                 |
|-------------------|-----------------|
| а) рационализм;   | г) эйдологизм;  |
| б) антропологизм; | д) гуманизм;    |
| в) идеализм;      | е) космологизм. |

69. Основным элементом устройства мира пифагорейцы считали:

- |          |           |
|----------|-----------|
| а) ноты; | в) число; |
| б) звук; | г) слово. |

70. Термин «катарсис» в переводе с греческого означает:

- |              |                 |
|--------------|-----------------|
| а) очищение; | в) загрязнение; |
| б) омовение; | г) воздействие. |

71. Высказывание «Самая прекрасная обезьяна безобразна по сравнению с родом людей» принадлежит:

- |               |             |
|---------------|-------------|
| а) Пифагору;  | в) Сократу; |
| б) Гераклиту; | г) Платону. |

72. Установите соответствие между философско-эстетическими позициями и персоналиями:

- |                         |                |
|-------------------------|----------------|
| 1) материализм          | а) Пифагор;    |
|                         | б) Платон;     |
| 2) объективный идеализм | в) Аристотель; |
|                         | г) Гераклит.   |

73. С подражательной теорией искусства связан термин:

- |              |             |
|--------------|-------------|
| а) катарсис; | в) мимесис; |
| б) эйдос;    | г) апейрон. |

74. Расположите в соответствующем порядке «ступени лестницы красоты» Платона:

- а) красота как всеобъемлющий принцип всего материального;
- б) красота учений и наук;
- в) переход от телесной к духовной красоте;
- г) красота нравов и законов.

75. Происхождение искусств Платон объяснял через:

- |                   |                    |
|-------------------|--------------------|
| а) миф о Геракле; | в) миф о Дедале;   |
| б) миф о Европе;  | г) миф о Прометее. |



76. Начните определение Аристотеля:

«... есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной, посредством действия, а не рассказа, совершающее, благодаря состраданию и страху, очищение подобных аффектов».

77. Мера в трактовке Аристотеля – это:

- а) универсальный принцип бытия;
- б) объективированная форма прекрасного;
- в) субъективное представление о прекрасном;
- г) наивысшая оценка предмета.

78. Синтез этического и эстетического начал зафиксирован в античном термине:

- а) калокагатия;
- б) мимесис;
- в) гармония;
- г) катарсис.

79. Автором стихотворного трактата «Поэтическое искусство» является:

- а) Аристотель;
- б) Квинт Гораций Флакк;
- в) Секст Эмпирик;
- г) Тит Лукреций Карр.

80. Цель возвышенного, согласно мнению автора трактата «О возвышенном»:

- а) убеждать;
- б) наставлять;
- в) смешить;
- г) поражать воображение.

## ТЕМА 8. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

81. Эстетика средних веков неразрывно связана:

- а) с теологией;
- б) с атеизмом;
- в) с пуританством;
- г) с протестантизмом.

82. Первый средневековый философ, разрабатывавший эстетическую проблематику:

- а) Боэций;
- б) Фома Аквинский;
- в) Августин Аврелий;
- г) Иоанн Скотт Эриугена.

83. Один из аспектов средневековой эстетики, представлявший бытие в виде единой, неделимой формы:

- а) эстетика гармоничности;
- б) метафизическая эстетика света;
- в) эстетика пропорциональности;
- г) эстетика соразмерности.

84. Центральным элементом иерархии средневековых символов является:

- а) темнота;
- б) звук;
- в) цвет;
- г) свет.

85. Первым из средневековых философов, кто содействовал дальнейшей разработке категории эстетического суждения, был:

- а) Фома Аквинский;
- б) Томмазо Кампанелла;
- в) святой Бонавентура;
- г) Роберт Гроссетест.

86. Назовите четыре смысла, в которых понималось в средние века Священное писание и любой письменный текст:

- а) моральный;
- б) аналитический;
- в) эстетический;
- г) буквальный;
- д) аллегорический;
- е) анагогический.

87. Какое из качеств эстетического предмета не является условием красоты, по Фоме Аквинскому:

- а) цельность;
- б) ясность;
- в) изящность;
- г) созвучие.

88. Установите соответствие между эстетико-философской позициями и персоналиями:

- 1) неоплатонизм
- 2) натурфилософия
- а) Джованни Пико делла Мирандола;
- б) Джордано Бруно;
- в) Томмазо Кампанелла;
- г) Николай Кузанский;
- д) Марсилио Фичино.

89. Трактат «Речь о достоинстве человека» принадлежит:

- а) Микеланджело Буонарроти;
- б) Джованни Пико делла Мирандола;
- в) Леонардо да Винчи;
- г) Марсилио Фичино.

90. Для решения задач изобразительных искусств в эпоху Возрождения применялся подход:

- а) аналитический;
- б) антропологический;
- в) алгебраический;
- г) математический.

91. Мишель Монтень утверждал, что природа всех эстетических категорий:

- а) божественная;
- б) субъективно-идеалистическая;
- в) материалистическая;
- г) математическая.

92. Первое художественное направление в европейском искусстве называется:

- а) маньеризм;
- б) веризм;
- в) Ренессанс;
- г) реализм.

93. Явственнее всего маньеризм раскрылся:

- а) в скульптуре;
- б) в хореографии;
- в) в живописи;
- г) в музыке;
- д) в архитектуре;
- е) в литературе.

## ТЕМА 9. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕОРИЯ XVII – XVIII ВЕКОВ

94. Ощущение и художественное представление мира как хаоса, столкновения противоположностей отличает:

- а) барокко;
- б) маньеризм;
- в) классицизм;
- г) рококо.

95. Универсальным художественным принципом барокко является:

- а) ирония;
- б) сарказм;
- в) остроумие;
- г) сатира.

96. Из перечисленных имен выделите теоретиков эстетики барокко:

- а) М. Монтень;
- б) Б. Грасиан;
- в) Дж. Бруно;
- г) Дж. Вико;
- д) Э. Тезауро;
- е) А. Кирхер.

97. В эстетике барокко в качестве многокомпонентного знака, подчеркивающего связь всех вещей в мире, выступает:

- а) символ;
- б) метафора;
- в) гротеск;
- г) эмблема.

98. Основная цель искусства барокко:

- а) вызывать восхищение;
- б) вызвать изумление;
- в) вызывать ужас;
- г) вызвать смех.

99. Выражение «Человек, не разумея, творит все» принадлежит:

- а) Дж. Вико;
- б) Э. Тезауро;
- в) Р. Декарту.

100. Соотнесите эстетические концепции с именами их представителей:

- 1) классицизм
- а) Шефтсбери;
- б) Д. Дидро;
- в) Р. Декарт;

- 2) сенсуализм  
г) А.Г. Баумгартен;  
д) Г. Хоум;  
е) Ж.-Б. Дюбо;
- 3) Просвещение  
ж) Д. Юм;  
з) Э. Бёрк.

101. К классицистическим театральным «правилам трех единств» относятся:

- а) единство персонажей;  
б) единство места;  
в) единство замысла;  
г) единство времени;  
д) единство представления;  
е) единство действия.

102. Укажите отличительные особенности эстетики классицизма:

- а) морализаторство;  
б) антропоцентризм;  
в) разумность;  
г) эмоциональность;  
д) достоверность;  
е) сентиментализм.

103. В представлениях сенсуализма красота есть:

- а) абстрактное понятие;  
б) внешнее свойство предметов;  
в) проявление божественного начала;  
г) внутреннее ощущение.

104. Обоснованием концепции художественной критики стали работы:

- а) Ж.-Б. Дюбо;  
б) Э. Бёрка;  
в) Д. Юма;  
г) А.Г. Баумгартена.

105. Стиль рококо зародился:

- а) в Германии;  
б) во Франции;  
в) в Италии;  
г) в Англии.

106. Признаками красоты в предмете Э. Бёрк считал:

- а) малый размер;  
б) большой размер;  
в) плавность линий;  
г) гладкость;  
д) рельефность;  
е) оригинальность формы.

## ТЕМА 10. НЕМЕЦКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

107. Представителями немецкой философско-эстетической классики являются:

- а) И.Г. Гердер;  
б) И. Кант;  
в) А. Кирхер;  
г) И.Г. Фихте;  
д) Ф. Шеллинг;  
е) И.И. Винкельман;  
ж) Г.В.Ф. Гегель;  
з) К.Д. Фридрих.

108. Высказывание «Прекрасное – это то, что нравится всем без исключения» принадлежит:

- а) И.Г. Фихте;
- б) А.Г. Баумгартену;
- в) Г.В.Ф. Гегелю;
- г) И. Канту.

109. Выберите основополагающую категорию эстетики Канта:

- а) целесообразность;
- б) рациональность;
- в) правдоподобие;
- г) вкус.

110. Согласно Канту, красота предстает в сочетании двух видов:

- а) реальная и абстрактная;
- б) реальная и номинальная;
- в) реальная и формальная;
- г) формальная и содержательная.

111. Соотнесите эстетические категории Канта с характеризруемыми феноменами действительности:

- 1) динамически возвышенное
  - а) землетрясение;
  - б) горы;
  - в) буря;
- 2) математически возвышенное
  - г) извержение вулкана;
  - д) звездное небо;
  - е) Мировой океан.

112. Прекрасное, по Фихте, является продуктом:

- а) божественной воли;
- б) человеческого сознания;
- в) практической деятельности человека;
- г) деятельности природы.

113. Воспитательную функцию искусства Фихте связывал с категорией:

- а) трагическое;
- б) возвышенное;
- в) прекрасное;
- г) комическое.

114. Идеалом единства разума и чувств в эстетике Шеллинга предстает:

- а) мифология;
- б) религия;
- в) наука;
- г) искусство.

115. Завершите определение:

Выражение положительного отношения к действительности и обобщение ее главных тенденций – ...

116. Восстановите последовательность этапов развития искусства, по Гегелю:

- а) классическое искусство;
- б) романтическое искусство;
- в) символическое искусство.

117. Соотнесите исторические этапы искусства с его доминирующими видами:

- |                            |                 |
|----------------------------|-----------------|
| 1) классическое искусство  | а) музыка;      |
|                            | б) живопись;    |
| 2) романтическое искусство | в) архитектура; |
|                            | г) литература;  |
| 3) символическое искусство | д) скульптура.  |

118. Предназначение искусства, по Гегелю, в том, чтобы:

- а) отделить добро от красоты;
- б) соединить доброту и красоту;
- в) раскрыть истину в чувственной форме;
- г) раскрыть истину в рациональной форме.

119. Немецкая философско-эстетическая классика оказала влияние на становление:

- |                     |                 |
|---------------------|-----------------|
| а) сентиментализма; | в) дендизма;    |
| б) натурализма;     | г) классицизма. |

## ТЕМА 11. РОМАНТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА

120. Определите хронологические границы романтизма:

- |                 |                 |
|-----------------|-----------------|
| а) 1770 – 1830; | в) 1800 – 1850; |
| б) 1750 – 1800; | г) 1700 – 1800. |

121. Понятие «романтический» генетически связано:

- |                            |                               |
|----------------------------|-------------------------------|
| а) с языческой мифологией; | в) с древнеримской культурой; |
| б) с письменным словом;    | г) с религией.                |

122. Вид искусства, в котором наиболее явно раскрылась эстетика романтизма:

- |              |                |
|--------------|----------------|
| а) музыка;   | в) скульптура; |
| б) живопись; | г) литература. |

123. Вид искусства, художественную выразительность которого романтики считали критерием оценки других видов творчества:

- |              |                |
|--------------|----------------|
| а) музыка;   | в) скульптура; |
| б) живопись; | г) литература. |

124. Теоретиками романтизма являются:

- |                    |                     |
|--------------------|---------------------|
| а) Ф. Шеллинг;     | д) В. Вакенродер;   |
| б) Новалис;        | е) И. Кант;         |
| в) братья Шлегель; | ж) братья Гримм;    |
| г) Г.В.Ф. Гегель;  | з) И.И. Винкельман. |

125. Наблюдение о том, что «всякая пленительная красота имеет в своих пропорциях какую-то странность», сделал:

- |              |                |
|--------------|----------------|
| а) Ф. Бэкон; | в) Э.А. По;    |
| б) Новалис;  | г) Ф. Шлегель. |

126. Эстетика романтизма предложила стратегию мышления, основанную на кратких, незавершенных определениях феноменов искусства, названную принципом:

- |               |               |
|---------------|---------------|
| а) иронии;    | в) фрагмента; |
| б) историзма; | г) двоемирия. |

127. Основной художественный прием романтизма:

- |               |             |
|---------------|-------------|
| а) гипербола; | в) сатира;  |
| б) метафора;  | г) гротеск. |

128. Начните определение одного из основных понятий эстетики романтизма: ... – это синтетический образ, вмещающий в себя множество смыслов, которые не сводятся к видимой, физической данности.

129. Принцип романтического двоемирия основан:

- а) на единении человека и природы;
- б) на столкновении идеального и действительного;
- в) на противостоянии истории и современности;
- г) на единении этического и эстетического.

130. Разочарование романтиков в действительности выражается понятием:

- |                       |                    |
|-----------------------|--------------------|
| а) великая депрессия; | в) мировая скорбь; |
| б) вселенская грусть; | г) двойничество.   |

131. Выделите наиболее значимые для эстетики романтизма психологические категории искусства:

- |                 |                 |
|-----------------|-----------------|
| а) фантазия;    | г) вкус;        |
| б) воображение; | д) вдохновение; |
| в) интуиция;    | е) внушение.    |

132. Выделите сущностные характеристики принципа романтической иронии:

- |                |                             |
|----------------|-----------------------------|
| а) эмпатия;    | г) плюралистический подход; |
| б) скептицизм; | д) отстраненность;          |
| в) сочувствие; | е) гиперболизация.          |

## ТЕМА 12. НЕКЛАССИЧЕСКАЯ И ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

133. Укажите период коренных изменений в структуре и характере европейских философско-эстетических концепций:

- а) вторая четверть XIX века; б) конец XIX века; в) конец XVIII века.

134. Определите сущностные черты неклассической эстетики:

- а) примат объекта над субъектом;
- б) единство понятий прекрасного, блага и истины;
- в) примат субъекта над объектом;
- г) примат социальных потребностей в искусстве над эстетическими;
- д) тотальная относительность эстетического суждения;
- е) несоответствие между смысловым объемом понятия и фактом действительности.

135. Установите соответствие между философско-эстетическими концепциями XIX – начала XX вв. и их представителями:

- |                                |                   |
|--------------------------------|-------------------|
| 1) эстетика иррационализма     | а) К.Г. Юнг;      |
|                                | б) Б. Кроче;      |
|                                | в) З. Фрейд;      |
| 2) эстетика интуитивизма       | г) Ф.В. Ницше;    |
|                                | д) С. Киркегор;   |
|                                | е) А. Шопенгауэр; |
| 3) психоаналитическая эстетика | ж) А. Бергсон.    |

136. Фундаментальными функциями искусства Шопенгауэр считал:

- |                      |                                   |
|----------------------|-----------------------------------|
| а) гносеологическую; | г) преобразующую;                 |
| б) предсказательную; | д) компенсаторно-гедонистическую; |
| в) терапевтическую;  | е) воспитательную.                |

137. Расположите в соответствующем порядке уровни экзистенции по Киркегору:

- а) этическая; б) эстетическая; в) религиозная.



138. Установите соответствие между категориями искусства Ницше и их содержательными особенностями:

- |                  |                    |
|------------------|--------------------|
| 1) аполлоновское | а) рациональное;   |
|                  | б) упорядоченное;  |
|                  | в) утешительное;   |
| 2) дионисийское  | г) страстное;      |
|                  | д) умиротворенное; |
|                  | е) иррациональное. |

139. Выделите ключевые понятия и характеристики эстетики интуитивизма:

- а) восхищение;
- б) остроумие;
- в) предчувствие;
- г) предвосхищение;
- д) рассмотрение времени и пространства в единстве;
- е) рассмотрение времени независимо от пространства.

140. Определение «Комическое – это механическое, наложенное на живое» предложил:

- |                |                 |
|----------------|-----------------|
| а) Б. Кроче;   | в) З. Фрейд;    |
| б) А. Бергсон; | г) С. Киркегор. |

141. Основной проблемой эстетики Б. Кроче выступает:

- а) проблема единства формы и содержания;
- б) проблема природы эстетической потребности;
- в) проблема выражения;
- г) проблема природы прекрасного.

142. Критерием оценки эстетической ценности в теории Кроче служит:

- |                          |                               |
|--------------------------|-------------------------------|
| а) оригинальность формы; | в) соответствие формы идеалу; |
| б) традиционность формы; | г) соответствие формы опыту.  |

143. Фрейд сводил действенный потенциал искусства к двум функциям:

- |                      |                    |
|----------------------|--------------------|
| а) гносеологической; | г) компенсаторной; |
| б) преобразующей;    | д) эстетической;   |
| в) терапевтической;  | е) воспитательной. |

144. Завершите определение:

Врожденная психическая структура, основанная на первобытных, мифологических формах постижения мира и культурно-исторической памяти человечества, – ...

145. Отметьте представителей постнеклассической эстетики:

- а) Р. Барт;
- б) К.Г. Юнг;
- в) Г.-Г. Гадамер;
- г) Т. Готье;
- д) У. Эко;
- е) Ж. Деррида.

146. Отличительными особенностями постнеклассической эстетики являются:

- а) механицизм;
- б) повышенная восприимчивость к фактам действительности;
- в) восприятие мира как гармоничного целого;
- г) отказ от целостного восприятия мира;
- д) поиск объективного основания прекрасного;
- е) отказ от идеи объективного существования прекрасного.

147. Автором концепции «смерти автора» является:

- а) У. Эко;
- б) З. Фрейд;
- в) Ж. Деррида;
- г) Р. Барт.

148. Герменевтика – это:

- а) тайная доктрина;
- б) метод интерпретации текстов культуры;
- в) учение о художественных знаках;
- г) учение об одушевленности природы.

149. Исходными положениями стратегии деконструкции являются:

- а) множественность значений эстетического феномена;
- б) детерминированность точки зрения автора;
- в) детерминированность точки зрения читателя;
- г) ограниченность истолкований эстетического феномена;
- д) поиск универсальных средств передачи культурной информации;
- е) кризис форм выражения.

150. Согласно теории У. Эко, фактором, ограничивающим множественность прочтений художественного произведения, выступает:

- а) ирония;
- б) авторская воля;
- в) здравый смысл;
- г) воля читателя.

## КЛЮЧ К ТЕСТАМ

1. (в); 2. (а); 3. (г); 4. (в); 5. (б, а, г, в); 6. (г); 7. (б); 8. (а); 9. (г); 10. (в); 11. (б); 12. (а); 13. (а, б, д, е); 14. (а, г); 15. (в, г); 16. (б); 17. (а, д, е); 18. (в); 19. (г); 20. (а); 21. (г); 22. (д, г, в, б, е, а); 23. (шум); 24. (б); 25. (в); 26. (б, г); 27. (а, б); 28. (г); 29. (б); 30. (а); 31. (а, б, в); 32. (б); 33. (б); 34. (а, в); 35. (а); 36. (б, д, е); 37. (г, в, б, а); 38. (1 – а, г; 2 – б, в); 39. (г); 40. (б, в, г, е); 41. (а, г); 42. (а); 43. (в); 44. (а, б, в); 45. (б, г); 46. (д); 47. (а, б, г); 48. (а, в, е); 49. (б, в, д, е); 50. (б); 51. (а, г); 52. (г); 53. (миф); 54. (в); 55. (а); 56. (в, г); 57. (а, б, г, д, е, ж, з); 58. (1 – а, в, г; 2 – б); 59. (б, в, г, е); 60. (б); 61. (в, д, е); 62. (1 – в, г, е, ж, з; 2 – б, в, г, ж; 3 – а, д); 63. (г); 64. (б, д, з, е, в, ж, а, г); 65. (г); 66. (е, г, в, а, б, д); 67. (а); 67. (б, в, д); 68. (б, г, е); 69. (в); 70. (а); 71. (б); 72. (1 – г; 2 – а, б, в); 73. (в); 74. (а, г, б, в); 75. (г); 76. (трагедия); 77. (б); 78. (а); 79. (б); 80. (г); 81. (а); 82. (в); 83. (в); 84. (г); 85. (а); 86. (а, г, д, е); 87. (в); 88. (1 – а, г, д; 2 – б, в); 89. (б); 90. (г); 91. (б); 92. (а); 93. (в, е); 94. (а); 95. (в); 96. (б, д); 97. (г); 98. (б); 99. (а); 100. (1 – в; 2 – а, д; 3 – б, г, е, ж, з); 101. (б, г, е); 102. (а, в, д); 103. (г); 104. (в); 105. (б); 106. (а, в, г); 107. (б, г, д, ж); 108. (г); 109. (а); 110. (в); 111. (1 – а, в, г; 2 – б, д, е); 112. (б); 113. (г); 114. (а); 115. (идеал); 116. (в, а, б); 117. (1 – д; 2 – а, б, г; 3 – в); 118. (в); 119. (в); 120. (а); 121. (б); 122. (г); 123. (а); 124. (б, в, д, ж); 125. (а); 126. (в); 127. (г); 128. (символ); 129. (б); 130. (в); 131. (а, е); 132. (б, г, д); 133. (а); 134. (в, д, е); 135. (1 – г, д, е; 2 – б, ж; 3 – а, в); 136. (а, д); 137. (б, а, в); 138. (1 – а, б, д; 2 – в, г, е); 139. (в, г, е); 140. (б); 141. (в); 142. (а); 143. (в, г); 144. (архетип); 145. (а, в, д, е); 146. (б, г, е); 147. (г); 148. (б); 149. (а, е); 150. (в).

*Учебное издание*

КОНДАКОВ Денис Александрович

## **ЭСТЕТИКА**

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС

для студентов специальностей 1-02 03 06 «Иностранные языки»,  
1-02 01 02 «История», 1-02 01 02-04 «История. Иностранный язык»

Редактор *Г.А. Тарасова*

Дизайн обложки *И.С. Васильевой*

---

Подписано в печать 25.09.07. Формат 60x84 1/16. Гарнитура Таймс. Бумага офсетная.  
Печать трафаретная. Усл. печ. л. 9,52. Уч.-изд. л. 8,95. Тираж 120. Заказ 1267.

---

Издатель и полиграфическое исполнение:  
Учреждение образования «Полоцкий государственный университет»

ЛИ № 02330/0133020 от 30.04.2004      ЛП № 02330/0133128 от 27.05.2004

211440 г. Новополоцк, ул. Блохина, 29