

Эстетика

словарь



ЭСТЕТИКА



ПОЛИТИЗДАТ

Эстетика

СЛОВАРЬ



Москва
Издательство
политической литературы
1989

Под общей редакцией
А. А. БЕЛЯЕВА, Л. И. НОВИКОВОЙ,
В. И. ТОЛСТЫХ

Э87 **Эстетика: Словарь/Под общ. ред. А. А. Беляева и др.—**
М.: Политиздат, 1989.—447 с.
ISBN 5—250—00659—0

В статьях словаря раскрывается содержание основных категорий и понятий, положений и принципов марксистско-ленинской эстетики и эстетического воспитания, характеризуются важнейшие моменты истории эстетической мысли, взгляды мыслителей прошлого и современности. Большое место отводится освещению проблем искусства как ядра эстетической деятельности (виды и жанры, художественные методы и стили, направления, особенности творческого процесса, художественного восприятия и т. д.), раскрытию его сущности и социальных функций.

Рассчитан на широкий круг читателей.

Э 0302060000—218 КБ—5—101—89
079(02)—89

ББК 87.8я2

ISBN 5—250—00659—0

© ПОЛИТИЗДАТ, 1989

а

АБСОЛЮТНОЕ ИСКУССТВО (от лат. *absolutus* — неограниченный, безусловный) — концепция в совр. буржуазной эстетике, в рамках которой предпринимаются попытки теоретически обосновать устремленность ряда течений западного иск-ва (прежде всего модернистского) к освобождению худож. произв. от всякого жизненного содержания, к утверждению полной автономии и самоценности худож. деятельности. Для обоснования А. и его теории (Ю. Клаус, В. Гесс и др.) используют широкий круг идей, сформулированных в свое время Кантом, Шиллером, Шеллингом, Шопенгауэром и Ницше (учение о гении, об «эстетическом государстве», об автономии эстетического), высказывания и работы К. Малевича и Кандинского. В целом в философско-эстетическом обосновании А. и акцент делается на самоценности и самодостаточности иск-ва, а также на «необъяснимо-иррациональном» характере его эстетического воздействия. Концепцию А. и часто сближают с теорией «искусства для искусства», а перенося на А. и такие характеристики последнего, как эзотеризм (обращенность лишь к «посвященным», элите), эстетизм, склоняются на этом основании к выводу о внутреннем родстве А. и и декаданса (*Декадентство*).

АБСТРАКЦИОНИЗМ (от лат. *abstrahere* — отвлечение) — направление в иск-ве XX в.; творческий метод абстрактного (беспредметного, нефигуративного) иск-ва, прежде всего живописи, отказавшейся от изображения форм

реальной действительности. Эстетическое кредо А. изложил Кандинский в книге «О духовном в искусстве» (1910). К тому же периоду относится создание первых абстрактных произв. А. развивался по двум осн. направлениям: стремление к гармонизации бесформенных цветовых сочетаний и создание геометрических абстракций. Первое направление (гл. представитель — ранний Кандинский) довело до логического завершения поиски экспрессионизма и фовизма в области «освобождения» цвета от форм реальной действительности. При этом гл. акцент делался на самостоятельной выразительной ценности цвета, его колористическом богатстве, на музыкальных ассоциациях цветовых сочетаний, с помощью которых абстракционисты стремились выразить некие глубинные «истины бытия», вечные и «духовные сущности», движение «космических сил», а также лиризм и драматизм человеческих переживаний, т. е. переносили на живопись мн. функции музыки. Второе направление причисляет к своим родоначальникам П. Сезанна и кубистов (*Кубизм*). Оно развивалось по пути создания новых типов худож. пространства путем сочетания всевозможных геометрических форм, цветных плоскостей, прямых и ломаных линий и имело целый ряд разветвлений. В России — это районизм (лучизм) М. Ларионова, абстракции О. Розановой, Л. Поповой, супрематизм К. Малевича; в Голландии — группа «Стиль» (с 1917 г.) во

главе с П. Мондрианом и Т. ван Дусбургом. Представители этой группы выдвинули концепцию неопластицизма, противопоставлявшую «простоту, ясность, конструктивность, функциональность» чистых геометрических форм «случайности, неопределенности и произволу природы». Новое поколение абстракционистов (Дж. Поллак, Де Кунинг и др.), пришедшее в иск-во после второй мировой войны, восприняло от *сюрреализма* принцип «психического автоматизма». У Поллака акцент в творческом акте перемещается с произв. на сам процесс его создания, к-рый становится самоцелью. Отсюда берет начало т. наз. «живопись-действие» (Action-painting). Разновидностью А. в США с 50-х гг. становится «абстрактный экспрессионизм» (М. Ротко, А. Горки и др.). Отказавшись от использования изобразительных принципов, присущих живописи как *виду искусства*, А. абсолютизировал эстетическую значимость цвета и формы, добиваясь худож. эффекта только на основе организации их оппозиций (*Оппозиция эстетическая*). Тем самым он уводил живопись в область чистого *эстетства*, недопустимо сузил задачи и функции (прежде всего социальные) иск-ва. Негативная роль А. проявилась и в том, что, сняв фактически критерий худож. мастерства, он открыл путь в иск-во людям, далеким от него. Собственно живописные находки А. (в области гармонизации цвета и формы) активно используются сегодня художниками самых разных направлений, а также в *дизайне*, в оформительском иск-ве, в театре, кино, на телевидении.

АБСТРАКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ (от лат. abstractio — отвлечение) — способ худож. мышления и построения образа реальности в иск-ве. Подобно научной абстракции А. х. предполагает отвлечение от второстепенного, несущественного в информации об объекте, акцентирование существенно значимых ее моментов и дополнение образа информацией, полученной из др. аналогичных источников

или хранящейся в памяти субъекта, наконец, синтез целого (в данном случае худож. образа) из разнородных элементов в соответствии с к.-л. исходным принципом, *замыслом*. Вместе с тем А. х. имеет свою специфику. Во-первых, она никогда не порывает с практическим сознанием человека, его жизненным опытом, обобщением к-рого является. Во-вторых, обобщению подлежат в ней как знания об объекте (напр., емкая характеристика *персонажа* в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя — «дама приятная во всех отношениях»), так и его форма (напр., абстракция формы и *цвета* в живописи П. Сезанна и М. Сарьяна). В-третьих, если результатом научной абстракции является логический конструкт — понятие, общее для целого класса явлений, то результатом А. х. становится обобщение, ориентированное на особенное, сохраняющее в худож. образе черты единичного в его отношении к общему. Это придает худож. образу особую атмосферу причастности к чему-то большему, чем то, что он обозначает. В А. х. следует различать первичную, «технологическую» абстракцию и собственно худож. Первая вызвана *условностью* иск-ва, спецификой его языка: необходимостью перевести изображение трехмерного объекта на двумерную плоскость в *живописи* и *графике*, выделить предмет изображения в беспристрастном кинематографическом кадре (крупный план, часть вместо целого), уложить жизнь героя в роман (напр., «Жизнь Клима Самгина» *Горького*), прочитываемый за несколько вечеров, проиграть развал «белой гвардии» в двух-трехчасовом театральном представлении («Дни Турбиных» М. Булгакова) и т. п. Собственно А. х., опираясь на «технологическую», использует приемы абстрагирования с целью усиления худож. выразительности образа. Среди приемов абстрагирования, присущих А. х., можно назвать: выбор объекта изображения (тема маленького человека у Н. В. Гоголя или человека из подполья у *Достоевского*); отбор и подчеркивание выражающих его особенность

деталей, состояний (роль характерного жеста в портретах В. Серова); отказ от ненужных деталей (прозрачно обобщенное изображение *Пушкина* в картине В. Попкова «Осенние дожди», позволяющее выявить духовную сущность Поэта); метафорический перенос на изображаемое явление особенностей др., подчас весьма далекого, позволяющий раскрыть его в новом, более глубоком или остранинном свете (напр., параллельный *монтаж* демонстрации рабочих и неодолимого весеннего ледохода в кинофильме *Пудовкина* «Мать»); *деформация*, сознательное изменение формы изображаемого предмета (прием, характерный для живописи Эль Греко, прозы Гоголя, музыки Стравинского); *символизация*, когда выразительная деталь становится ключом прочтения и понимания худож. произв. (описание куста татарника в повести *Толстого* «Хаджи Мурат») или когда изображение событий, обладающее эстетической ценностью само по себе, становится *символом* более универсальной идеи, не поддающейся непосредственному изображению (напр., в картине «Слепые» П. Брейгеля, в романах «Сто лет одиночества» Г. Маркеса, «Царь-рыба» В. Астафьева житейский изобразительно-повествовательный план является лишь образом-символом, намекающим на философские проблемы смысла жизни и судеб мира). Необходимым моментом А. х. является синтезирование целостного образа. Принципы обобщающего синтеза могут быть подсказаны логикой самих событий (напр., композиция «Мертвых душ» Гоголя), продиктованы движением ассоциативных образов памяти (фильм А. Тарковского «Зеркало») или приняты свободно как условие игры — прием, широко распространенный в *фольклоре* (сказка) и встречающийся в совр. иск-ве («Мастер и Маргарита» М. Булгакова). В эстетической теории выделяют различные типы А. х. как способа худож. обобщения. Наиболее распространенные среди них: *типизация*, *идеализация*, *индивидуализация* и др. А. х. как способ худож. обобщения не следует отождествлять с *абстракцио-*

низмом, представляющим собой направление в иск-ве, в осн. к-рого — абсолютизация А. как идейно-худож. принципа.

АБСУРДА ИСКУССТВО (от лат. *absurdus* — нелепый) — одно из проявлений *авангардизма*; понятие, связанное с группой явлений в лит-ре (преимущественно *драме*) и *театре* на Западе 50—60-х гг. XX в. В основе мировоззрения абсурдистов — тезис философии экзистенциализма об абсурдности бытия, бессмысленности существования. А. и. выражает разочарование европ. интеллигенции итогами второй мировой войны, пронизано чувством отчаяния, безысходности, утверждает крах всякой идеологии. В реальной действительности А. и. видит алогизм, отсутствие причинно-следственных связей; беря на вооружение нек-рые идеи экзистенциализма, оно отвергает его постулат о духовной свободе человека, подчеркивая полнейшую подчиненность личности ситуации. Эстетически А. и. опирается на принципиальный разрыв с предшествующей традицией — отсюда термины «антилитература», «антидрама», «антитеатр». Драма А. предполагает отсутствие *сюжета*, *характеров*; человек в ней определяется лишь поступками, лишенными всякой причинной обусловленности. Один из гл. тезисов А. и. — вырождение языка как средства коммуникации; человеческая речь в произв. абсурдистов превращается в формальные, лишенные смысла клише, а диалог, слово дискредитируются как формы общения. Отказываясь от социального анализа, отрицая силу человеческого разума, драма и театр А. тем не менее содержат в себе пафос протеста против буржуазной действительности, морали, мешанского здравого смысла. Один из осн. приемов в А. и. — *гротеск*, вскрывающий, с т. зр. абсурдистов, истинное содержание действительности, ее алогичную и бессмысленную сущность. Для драмы А. особенно характерна такая ее жанровая разновидность, как трагифарс, обнаруживающий через гротеск, *пародию* нелепость, абсурдность существования среднего буржуазного

человека. Исследуя истоки А. и., отмечают влияние на него творчества Ф. Кафки, А. Жарри. Наиболее ярко А. и. заявило о себе в драматургическом творчестве Э. Ионеско («Лысая певица», «Стулья»), С. Беккета («В ожидании Годо», «Конец игры») и постановках их пьес в парижских театрах в начале 50-х гг. К драматургам-абсурдистам могут быть причислены также Ж. Жене, Г. Пинтер, частично А. Адамов.

АБСУРДИЗАЦИЯ (от лат. *absurdus* — нелепый) — худож. прием, позволяющий путем введения в худож. текст откровенной несуразности или доведения до абсурда какой-то частной детали вскрыть противоестественность (реакционность, безжизненность) отраженного в нем положения вещей, расцениваемого с т. зр. здравого смысла в качестве нормы. Напр., отождествление человека с его чином для майора Ковалева из сатирической повести Н. В. Гоголя «Нос», как и для бюрократического сознания вообще, является естественным состоянием вещей, к-рое взрывается приемом А.: Нос майора Ковалева, отделившись от своего хозяина, в высоком чине статского советника стал разъезжать по Невскому проспекту, что вызвало самозабвенный восторг его бывшего хозяина. Прием А. широко используется в романтическом иск-ве и *реализме*, особенно в *сатире*, способствуя разоблачению скрытых от обыденного сознания консервативно-нелепых или реакционных сторон общественного бытия. Один из наиболее ярких примеров такого использования — высоко оцененное *Лениным* стихотворение *Маяковского* «Прозаседавшиеся». А. как прием следует отличать от иск-ва абсурда, в к-ром А. возводится в принцип худож. видения и тем самым не столько раскрывается абсурдность социальных условий человеческого бытия, сколько утверждается тотальная абсурдность его смысла.

АВАНГАРДИЗМ (от фр. *avant-garde* — передовой отряд) — термин, обозначающий течения в иск-ве XX в., к-рые, порывая с реалистической тради-

цией, усматривают в ломке установленных эстетических принципов, способов построения худож. формы осн. путь к достижению иск-вом своего назначения. Будучи крайним выражением более широкого направления *модернизма*, А. видит в абсолютизации традиционных принципов иск-ва тенденцию к выделению его в особую самодовлеющую эстетическую сферу. Отсюда атаки авангардистов на эстетизм традиционного иск-ва, поиски различных, часто внеэстетических, способов прямого воздействия на реципиента (читателя, слушателя, зрителя). Среди этих способов: подчеркнутая эмоциональность, обращение к непосредственному чувству (*экспрессионизм*), культ машины, противопоставленной несовершенству человека, представление о «самоцельности» слова (*футуризм*), разрушение всякого смысла (*дадаизм*), «психический автоматизм», воздействие на подсознательные импульсы (*сюрреализм*) и т. п. Авангардисты отказываются от таких элементов *реализма* в иск-ве, как *сюжет, характер*, рассматривая их как проявление ложного «идеологического» подхода к действительности. Творческая природа А., как считают некоторые искусствоведы, во мн. связана с динамикой научно-технического прогресса, решительно изменившего облик и ритмы совр. мира, с развитием отвлеченного мышления, обусловившего тяготение к иск-ву ассоциативных структур (перенос акцента с внешнего на внутреннее, с лицезрения эстетических объектов на их переживание). С этим связана элитарная тенденция в А., стремление создать почти физически осязаемую напряженность между непроницаемой структурой произв. и воспринимающим сознанием («новый роман», содержащий безличные реестры вещей, «конкретная поэзия», в к-рой налицо лишь формальная структура, драма абсурда, демонстрирующая алогизм привычной на вид действительности, и т. п.). В общем плане разрушение в А. установившихся канонов и формообразующих элементов как помех к непосредственному и наиболее

адекватному, с т. зр. его приверженцев, восприятию действительности осуществляется в виде либо интуитивного ее освоения (в т. ч. и нерасчлененно-мифологизированного), либо наглядной констатации принципиальной невозможности такого освоения из-за тотального отчуждения от реальности. А. начал бурно развиваться в 10—20-х гг. XX в., когда с особой силой обнаружился крах буржуазной идеологии. Как явление худож. культуры А. был крайне неоднороден и с т. зр. социальных позиций его приверженцев, и в плане стилистики их худож. творчества. К рус. А. в *изобразительном искусстве* относят, напр., таких весьма разных, самобытных, талантливых художников, как М. Шагал, П. Н. Филонов, К. С. Малевич, *Кандинский*. Нек-рые революционно настроенные художники, такие, как *Маяковский*, *Брежт*, Л. Арагон, В. Незвал и др., видевшие в А. средство ниспровержения идеологических мифов буржуазии, в конечном счете перешли на позиции пролетариата, утверждения эстетических принципов социалистического иск-ва. Принципиальная же антиидеологическая направленность мн. представителей А. на Западе привела их в 60-х гг. к смыканию с позицией «нового левого радикализма», выразившейся в отрицании культуры под предлогом ее «идеологичности» и в утверждении противостоящей ей контркультуры. Различные формы А. развиваются и в совр. иск-ве.

АВГУСТИН (Augustinus) **Аврелий** (354—430) — христианский богослов, представитель западной патристики, один из родоначальников *средневековой эстетики*. Эстетическая система А. сложилась на основе мистических идей *неоплатонизма* и раннего христианства. Вершина ее — бог как триединство абсолютной истины, добра и *красоты*. Весь универсум (материальный и духовный) — произв. бога, созданное по законам красоты. Красота иерархична (возрастает от материального мира через духовную сферу к абсолюту) и является одним из гл. показателей бытия вещи; безобразное же свидетельствует о полном отсутствии бытия.

В об-ве восхождение по ступеням красоты — один из путей духовного совершенствования, ведущего к достижению вечной «блаженной жизни». Согласно А., блаженство (состояние неопишуемой радости, ликование духа, бескорыстное наслаждение) — цель человеческого существования. Универсум основывается на упорядоченности всех явлений, позитивных и негативных. Осн. структурные закономерности универсума проявляются как практически-эстетические принципы: целостность, единство, ритм (или число), равенство, подобие, соответствие, соразмерность, *симметрия*, *гармония*. На их основе строятся и все иск-ва, гл. содержанием к-рых также выступает красота. Чем выше иерархическая ступень красоты, выражаемой в худож. произв., и чем адекватнее характер ее выражения, тем ценнее это произв. Музыка и иск-во слова занимают в системе А. высшие ступени. Он особо выделяет две функции иск-ва — прямое эмоционально-эстетическое воздействие (напр., в музыке) и знаково-символическую функцию, детально разрабатывает теорию знака и значения, мн. внимания уделяет проблеме восприятия красоты и иск-ва, завершающегося суждением на основе чувства удовольствия (неудовольствия). Осн. соч.: «О граде божием», «Исповедь», «О музыке», «О порядке».

АВТОРСТВО в искусстве (от лат. *autog* — виновник, учредитель, основатель, податель мнения) — понятие, выражающее специфическое отношение к произв. иск-ва как лично «сотворенному» его создателем (автором) и ему «принадлежащему». Отношение это, ставшее в совр. мире нормой и приобретающее наряду с эстетическими также моральные и юридические аспекты (т. наз. авторское право), отнюдь не является обязательным для любой эпохи. Свидетельством тому многочисленные примеры анонимности архаического худож. творчества. А. возникает как плод исторического развития и не остается неизменным. Первоначально реальное или (чаще) условное А. осмысливается как авторитет (оба

слова не случайно этимологически связаны между собой): чтимое имя прикрепляется к чтимому тексту («Гомеровы» поэмы и гимны, «Соломоновы» притчи и т. п.), к формам и даже орудиям худож. деятельности как освящающая санкция. Представление о личном авторитете связано с древн. традициями обучения через контакт учителя и ученика и с практикой наследственных корпораций мастеров и «ведунов». Прогрессирующее отделение худож. культуры от культа в античности, а по примеру античности — в эпоху Возрождения ведет к подъему и закреплению концепции А. как неповторимой характерности индивидуальной манеры художника. Однако до тех пор, пока сохраняло силу нормативистское понимание творчества, в последний раз обострившееся в эстетике классицизма, А. мыслилось соотношенным с нормой жанра; отсюда представление о подражательном «соревновании» творческой личности с ее предшественниками, иск-во к-рых нужно превзойти в игре по тем же правилам. Только романтизм, отказавшись от этого представления, пришел к пониманию художника как творца всей тотальности сотворенного, как гения (в идеале), не только решающего, но и ставящего задачи в иск-ве, а тем самым — к выявлению всех внутренних противоречий понятия «А. в и.». Романтическая мысль провозгласила абсолютную суверенность автора и одновременно впервые осмыслила явления безавторского творчества в сферах мифа, фольклора и архаической культуры; она крайне сблизила «художника» и «человека», побудив Байрона, Новалиса, М. Ю. Лермонтова материализовать мотивы своего творчества в своей жизни и смерти, но она же фиксировала контраст «художника» и «человека» в «романтической иронии» (Ирония). Декадентство жило утрировкой романтической концепции А. Художник предстает в декадентстве как обезчелоченный человек, отказавшийся от всех человеческих связей и живущий абсолютным творчеством — созданием красоты «из ничего», жрец

своего «Я» и одновременно безличный медиум. Своеобразной реакцией на гипертрофию индивидуалистического понимания А. были попытки отменить А. как таковое и декретировать коллективность худож. творчества (принципиальная анонимность первой публикации поэмы Маяковского «150 000 000»). Неконструктивность их очевидна. Объективный характер имеют присущие понятию «А.» противоречия — между личным и внеличным в акте худож. творчества и между «человеком» и «художником» в личностном самоопределении автора. С одной стороны, творчество возможно лишь при условии включения в творческий акт личности художника в ее глубинных, отчасти не осознаваемых аспектах; с др. — общезначимость худож. произв. достигается тем, что в творческом акте происходит как восприятие художником сильных внеличных, общественных, общечеловеческих импульсов, так и переработка личных импульсов, в идеале без остатка переводящая их во внеличный план. Личность человека, стоящая за худож. произв., одновременно тождественна и нетождественна входящей в худож. целое фигуре автора (эта проблема обусловила необходимость появления в теории иск-ва таких понятий, как «лирический герой», и т. п.). Человеческая судьба, оплачиваемая своим жизненным трагизмом творческий акт, служит гарантией нешуточности обращенного к людям худож. сообщения. Но если «человек» должен расплачиваться за «художника», то этика творчества и его смысл воспрещают противоположную ситуацию, когда «художник» извлекает из творческого акта собственный интерес, эксплуатирует творчество ради корыстной компенсации личной ущемленности, какой бы тонкой ни была эта корысть. Осуждая отношение к творчеству, игнорирующее его общественную значимость, Г. Флобер с презрением говорил о художнике, с т. зр. к-рого «музыка создана для серенад, живопись для портретов, а поэзия для сердечной услады».

АГОСТИ (Agosti) **Эктор Пабло** (1911—84) — аргентинский философ-марксист, литературовед и худож. критик. Философско-эстетические взгляды А. складывались под влиянием идей *Маркса, Энгельса, Ленина, Грамши*, а также прогрессивных латиноамер. писателей и мыслителей (Э. Эчеверрия, Х. Инхеньерос, А. Понсе). Эстетические проблемы анализируются в работах А., как правило, в тесной связи с обсуждением актуальных задач социально-культурного развития, прежде всего с выявлением места и роли иск-ва и худож. интеллигенции в борьбе за социальные преобразования, в преодолении кризисных тенденций и противоречий общественного процесса, в развитии национальной культуры. Он ставит, решая в марксистском ключе, проблемы *тенденциозности* иск-ва и свободы творчества, анализирует плодотворность конкретных худож. методов. А. убежден в эффективности *реализма* как творческого метода иск-ва, но считает, что суть этого метода на совр. этапе более адекватно отражает понятие «динамический надсубъектный реализм». Размышления А. о природе *прекрасного* и специфике эстетического освоения мира, хотя и носят фрагментарный характер, отчетливо представляют его позицию как противника натуралистической трактовки *эстетического*. Осн. работы: «Защита реализма» (1945), «За политику в культуре» (1956), «Нация и культура» (1959), «Идеология и культура» (1979), «Петь, размышляя» (1982).

АДОРНО (Визенгрунд-Адорно -- Wiesengrund-Adorno) **Теодор** (1903—69) — нем. философ, социолог, представитель *Франкфуртской школы* неомарксизма, авангардистски ориентированный критик и теоретик музыки. Худож.-эстетические пристрастия А., в особенности приверженность эстетике нововенской школы в музыке (А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн), получили в его работах социально-философское обоснование, предстали как леворадикалистский вариант элитарной концепции иск-ва (*Элитарное искусство*), в основе к-рой лежит своеобразный панэс-

тетизм. Согласно А., совр. общественная реальность не может адекватно постигаться традиционным иск-вом, ставшим в XX в. иск-вом «идеологическим», прикрывающим истинное положение вещей иллюзией *красоты и гармонии*. В первую очередь «идеологически»-извращающим является, с т. зр. А., «иск-во», создаваемое в процессе «индустриального производства» культуры и ориентированное на массовое потребление: оно выступает как прямой «обман масс», насильственное навязывание им стереотипов, отвечающих интересам («воле к власти») экономически господствующего класса. Представители же авангардистски-модернистского иск-ва демонстрируют своими произв. неспособность иск-ва в совр. «управляемом мире», где творчество личности практически сведено к нулю, существовать иначе, как в форме саморазрушения. Потерпев поражение в ситуации, наступившей после «заката Европы», когда гитлеровские лагеря смерти явили миру «негативный абсолют», культура, иск-во, считает А., могут существовать отныне лишь «в момент» самоуничтожения. Осн. противоречие любого эстетического акта — это, по А., противоречие между «миметически»-природным и «рационально»-техническим его аспектами. Пессимистически настроенный по отношению к последнему, А. не отрицает, однако, его необходимости, т. е. невозможности художника выразить себя безотносительно к тем требованиям, к-рые техника диктует ему на каждом этапе своего развития. Но обращаясь к техническим средствам, художник оказывается обреченным выражать себя в формах, отчужденных от его личности, а потому не может не стремиться к тому, чтобы вновь и вновь ломать эти формы. Такова диалектика авангардистски-модернистского иск-ва, апологетикой к-рой стала не только эстетика А., но и вся его философия, поскольку именно эстетика в конечном счете определяла и ее цели, и общие контуры. Осн. работы, в к-рых представлена эстетическая концепция А.: «Диалектика просве-

щения» (1948; написана совместно с М. Хоркхаймером), «Философия новой музыки» (1949), «Опыт о Вагнере» (1952), «Призмы. Критика культуры и общество» (1955), «Диссонансы. Музыка в управляемом мире» (1956), «Введение в социологию музыки» (1962).

АКАДЕМИЗМ в искусстве (от греч. *akademia* — школа) — 1. Бережное отношение к традициям, высокий профессионализм, «иммунитет» к модным, но недолговечным и поверхностным веяниям в иск-ве. В то же время А. имеет и свою негативную сторону, нередко оборачиваясь традиционализмом, приводя к канонизации апробированных манер и приемов в худож. творчестве, застойности худож. мышления, порождая салонное, внешне красивое, «приглаженное», но лишенное острого жизненного содержания и духовной наполненности иск-во. Худож. культура, высоко ценя и оберегая А. в его позитивном проявлении, создает противовес негативным тенденциям А. в лице примитива, студийных театров, творчества самодеятельных коллективов (*Самодетельное искусство*) и др. форм, фокусирующих в себе творческий поиск и новаторство (*Традиции и новаторство в искусстве*). В совр. ситуации нарастания эклектизма в иск-ве и экспансии *массовой культуры* А. выявляет свои способности к сохранению и развитию культурной традиции и национального наследия, и в этом его актуальность. 2. Направление в пластических иск-вах, оформившееся в европ. культуре со времени Болонской академии братьев Каррачи (1585) и давшее начало двум крупнейшим стилям в иск-ве XVII—XVIII вв. — *классицизму* и *барокко*, а впоследствии формированию и более широких принципов иск-ва. Болонская школа утверждала характерный для эстетики Возрождения статус профессионального и свободного художника, провозгласила необходимость для художников теоретического и практического владения различными стилями, культивировала проработку худож. идей сначала графически и лишь затем живописно, заложила основу для

выработки живописных эталонов. Вместе с тем практика и теоретическая программа Болонской школы создали почву для *эпигонства* и эклектизма в пластических иск-вах, а также для переоценки технической стороны мастерства в ущерб содержательному поиску и выражению индивидуального своеобразия. Опыт Болонской академии способствовал более широкой организации в XVII—XIX вв. академий «*изящных искусств*» (*танца*, *драматического иск-ва*, *музыки*), к-рые положили начало формированию принципов систематического образования и обучения иск-ву, передачи накопленного опыта в сфере профессионального мастерства, овладения классическим наследием (*Наследие художественное*) и национальными традициями. Нек-рые из этих академий преобразовались в театры, консерватории, высшие учебные заведения худож. типа.

АКМЕИЗМ (от греч. *акме* — высшая степень ч.-л., вершина, цветущая сила) — течение в рус. поэзии начала XX в., возникшее наряду с *футуризмом* как реакция на кризис *символизма*. Его представители (Н. С. Гумилев, С. М. Городецкий, А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам, М. А. Зенкевич, В. И. Нарбут, Е. Ю. Кузьмина-Караваева, М. А. Кузмин и др.) объединяются в «Цех поэтов» (1911—14 гг.), вокруг журнала «Аполлон» и издательства «Гиперборей». Свою цель А. видел в преодолении символизма с его иррационализмом и субъективизмом, заигрыванием «то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом» (Гумилев). А. провозглашает обращение поэзии к человеку, «подлинности» его чувств, предметности реального мира. При этом поэтизируется мир первоначальных эмоций, первобытно-биологическое природное начало, доисторическая жизнь Земли и человека (т. наз. «*адмизм*»). Выступая против неопределенности смысла символистской поэзии, туманной метафоричности слова, текучести образов, акмеисты требуют вернуть поэтическому слову определенность, точность значения, вещественность, конкретную образность (про-

возглашение т. наз. «кларизма» — «прекрасной ясности»). Постулируемая А. эстетическая программа на деле нередко оборачивалась отрывом их творчества от действительности, непониманием динамики исторического процесса, пассивно-созерцательной позицией, эстетическим формализмом. Наряду с поэтическими произв., отличающимися пластичностью, ясностью худож. образа, строгостью и вещественностью слова (О. Э. Мандельштам. Сб. «Камень», 1913), простотой и подлинностью чувств, прозрачностью худож. формы (А. А. Ахматова. Сб. «Четки», 1914), яркой изобразительностью, сдержанно-напряженной *интонацией* (Н. С. Гумилев. Сб. «Колчан», 1916), А. в осн. своей массе породил поэзию, к-рая несла на себе печать холодного рационализма, декоративной красоты, нарочитой изысканности, элитарности (*Элитарное искусство*). Творчество талантливых поэтов не укладывалось в рамки эстетической программы А., что и определило их быстрый разрыв с этой литературной школой. А. в силу своей принципиальной отстраненности от проблем общественной жизни оказался неспособным вписаться в нек-рых своих проявлениях в осн. русло развития рус. поэзии в переломную эпоху.

АЛЛЕГОРИЯ (греч. *allēgoria* — иносказание) — принцип худож. осмысления действительности и организации материала в иск-ве, при к-ром отвлеченные понятия, идеи, мысли выражаются в конкретных наглядных образах, часто имеющих традиционно оформившееся и закрепившееся за ними содержание в *мифологии*, классическом иск-ве, *фольклоре*, религии. Способ существования А. в практике иск-ва — персонификация, олицетворение мыслительных форм в образах живых существ или метафорических атрибутов (напр., победа изображается в образе древнегреч. богини Нике — крылатой девы в лавровом венце и на колеснице; слава и воинская доблесть олицетворяются в лавровом венце и дубовой ветви; геральдическое изображение силы, доблести, прозорливости — в об-

лике льва, медведя и орла и т. д.). Иносказательный характер А. проявляется в ее двуплановости: изображается нечто, что не совпадает полностью с подлинным содержанием произв., но изображаемое есть способ обнаружения этого содержания, поскольку в нем сосуществуют оба смысловых пласта, глубинный и поверхностный. Собственно аллегорический смысл худож. образа формируется на основе традиционно закрепившегося смысла, но выходит за его пределы, надстраивается над ним, обнаруживает новое, совр., актуальное содержание. В истории эстетики понятие «А.» встречается впервые в трактатах об ораторском иск-ве Псевдо-Лонгина, Цицерона, в эстетических учениях Горация, Плутарха, Лукреция Кара. Иносказательный принцип А. широко распространен в *средневековой эстетике*, находит выражение в различных видах иск-ва: в архитектуре, скульптуре, лит-ре, живописи, в карнавальном народном иск-ве (мистерии, пляски смерти, «Роман о Розе», где перипетии любовной истории представлены как столкновение Добра и Зла, Злословия и Дружбы, Раздора и Верности, и пр.). В эпоху Возрождения А. утрачивает универсальный характер в худож. мышлении, но уже в XVI в. опять появляется интерес к ней как форме выражения высоких моральных ценностей, в эстетике и худож. практике *классицизма* она обретает статус сущностного принципа худож. осмысления действительности. Античные сюжеты и характеры воспринимаются в качестве совершенного образца, служат худож. *канонам* для выражения возвышенных идей и общественного идеала («Поэтическое искусство» Буало). Эстетика Просвещения, утверждавшая высокую гражданскую миссию иск-ва в об-ве, также обратилась к иносказательным возможностям А., позволяющей в единичном образе передать всеобщее содержание (*Винкельман*). В эстетике *Гегеля* А. анализируется в соотношении с *символом*, что находит дальнейшее развитие у романтиков, подчеркивавших схематизм и бедность А. в срав-

нении с полным духовности символом. В буржуазной эстетике XX в. А. получила характеристику несовершенного «мнимого» символа, обедняющего иск-во, к-рое по сути своей символично. В совр. практике иск-ва А. продолжает существовать как прием и принцип организации худож. материала в традиционных жанрах (басня, сказка, притча) и получает новые формы проявления (в монументальной скульптуре — образы Матери-Родины, Павшего Воина; в киноискусстве — фильмы-притчи, напр. «Репетиция оркестра» Ф. Феллини, аллегорические сюжеты в лит-ре, напр. в романе «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова, и т. д.).

АЛЛЕН Грант (Allen) (Чарлз Грант Блетрфинди) (1848—99) — англ. философ, эстетик, эссеист, развивавший идеи *Спенсера* на материале физиологии и психологии ощущений. По мысли А., физиологическое раздражение переживается человеком как чувство эстетического удовольствия или неудовольствия в зависимости от того, является ли оно полезным или вредным для организма. Из всех органов чувств он особо выделяет зрение и слух — «интеллектуальные» органы, дальше др. отстоящие от удовлетворения непосредственных биологических потребностей. В основе эстетики А. лежит положение о «незаинтересованном» характере эстетической активности, как наиболее удаленной от необходимых форм жизнедеятельности. Интересна попытка А. создать структурную модель произв. иск-ва на основании разграничения слоев, связанных с этапами его восприятия. Ограниченность позитивистской методологии не позволила А. показать соотношение физиологических, психологических и социальных факторов в эстетическом переживании. Осн. труд А. — «Физиологическая эстетика» (1877). Его перу принадлежит также ряд очерков по проблеме световых ощущений.

АЛЛЮЗИЯ (от лат. *alludo* — подшучивать, намекать) — прием худож. выразительности, обогащающий худож. образ дополнительными ассоциативными смыслами по сходству или раз-

личию путем намека на известное уже другое произв. иск-ва. Напр., *Пушкин* вводит в роман «Евгений Онегин» романтические А. через образ Ленского, что по контрасту усиливает реалистическую тональность произв. А. имеют широкое распространение в иск-ве: они формируются на интуитивном уровне худож. творчества и эстетического восприятия, но используются художниками как прием вполне сознательно, в соответствии с замыслом. В поэтике *символизма* А. приобретает потайной, зашифрованный смысл, что придает худож. образу-символу очень емкий, но в то же время зыбкий характер. На А. такого рода построена «Поэма без героя» А. А. Ахматовой. В совр. иск-ве А. как средство худож. выразительности ориентируется на понимание *публики*. Напр., в фильме Ф. Феллини «И корабль плывет» прочитываются А. библейской легенды о Ноевом ковчеге, дантовой «Божественной комедии», сатиры С. Бранта (XV в.) «Корабль дураков», фильма С. Креймера с одноименным названием и др. Наличие явных и интуитивных А. в иск-ве — свидетельство непрерывности и диалогичности худож. процесса.

АЛЬБЕРТИ (Alberti) **Леон Баттиста** (1404—72) — деятель раннего итал. Возрождения, архитектор, теоретик иск-ва, литератор. А. получил гуманистическое образование в ун-татах Падуи и Болоньи; во Флоренции входит в тесный контакт с Брунеллески, Донателло и др. художниками. Как архитектор-новатор, А. создал тип ренессансного палаццо, впервые применил формы классического римского зодчества в декоре церковных сооружений. А. — автор теоретических трактатов по проблемам *изобразительного искусства и архитектуры* («О статуе», 1435; «О живописи», 1435—36; «О зодчестве», начат ок. 1450). Он научно разработал метод центральной перспективы в живописи, эмпирически найденный Брунеллески; опираясь на обобщение греч. и римских источников, опыта совр. ему иск-ва, высказал ряд оригинальных идей, касающихся худож. творчества. В отличие от средневековой традиции, А. видел в

архитектуре социальную деятельность, а в архитекторе — художника, подчеркивал рационалистические основы искусства, важность солидной подготовки художника в области истории, математики, поэзии. Указывая на необходимость рационального анализа и отбора при худож. воспроизведении элементов природы, склоняясь к отождествлению красоты и типичного в природе, А. близок к идее реализма в иск-ве. В философских эссе А. «Автопортрет универсального человека», «О доблести и славе» и др. впервые представлен анализ интеллектуальных и психологических аспектов творческого процесса.

АМБИВАЛЕНТНОСТЬ (от лат. *ambo* — оба, *valentia* — сила) — психологическое понятие, обозначающее двойственность чувственного восприятия, выражающуюся в том, что один и тот же объект может вызывать у человека противоположные чувства (удовольствие — неудовольствие, симпатию — антипатию и др.). Эта особенность чувственного восприятия специфически преломляется в эстетической деятельности и используется в иск-ве. В эстетике А. означает двойственность: эстетической деятельности — ее ориентированность на действительность и идеал; эстетического чувства — «смех сквозь слезы», удовольствие через потрясение и сострадание (*Катарсис*); эстетического восприятия — переживание худож. произв. как действительности и одновременно сознание его условности (это точно передает поэтический образ Пушкина: «над вымыслом слезами обольюсь»). Иск-во сознательно и бессознательно использует принцип А. в композиционном и эмоциональном построении худож. произв., открыто сталкивая (*романтизм, барокко*) или мотивированно сопоставляя (*реализм*) противоположные начала: рождение и смерть, войну и мир, юность и старость, хвалу и брань, «верх» и «низ», зачастую переворачивая обыденный смысл понятий (напр., как у А. А. Ахматовой: «от тебя и хула — похвала»). Аналогичный смысл имеет А. парных худож.

образов, носителей противоположных начал: Дон Кихот и Санчо Панса, Фауст и Мефистофель, Христос и Иуда, Мастер и Маргарита и пр. А. проявляется также в открытой двойственности таких выразительных средств искусства, как *метафора, гротеск, ирония, антитеза* и пр. В совр. иск-ве принцип А. находит более сложное, многократно усиленное в системе худож. оппозиций выражение. В советской эстетике принцип А. исследован Бахтиным, раскрывшим его глубокие традиции, идущие от мифологии и народной культуры. См. также: *Оппозиция эстетическая*.

АМПИР (фр. *empire* — империя) — стиль в западноевроп. декоративном иск-ве начала XIX в., сформировавшийся при дворе Наполеона I; вариация позднего классицизма, или «стиля Людовика XVI». А. принципиально эклектичен. Трактую римское иск-во императорской эпохи в качестве образца для подражания, мастера А. с археологической точностью воспроизводили детали и декор находок в Помпеях, копировали древнеегипетский декор, сочетая их с новоизобретенной эмблематикой Наполеона. А. не имел развитой теоретической доктрины, и его распространение осуществлялось прежде всего через альбомы образцов, изданные в Париже Персье и Фонтеном в 1801 и 1812 гг. Особую популярность в Европе приобретает такое проявление А., как использование красного дерева в сочетании с золоченой бронзой, драпировок для отделки стен и потолков парадных покоев, четких, суховатых контуров и неглубокого рельефа накладных украшений, бедной цветовой палитры. Однородность и схематизм А. позволяли без особого труда стандартизировать его худож. приемы, что способствовало развитию крупносерийного производства фарфора, тканей, столового серебра, скульптурных бронзовых украшений. Хотя А. оказал некое внешнее влияние на элементы декора архитектуры рус. классицизма начала XIX в., говорить об А. как о сложившемся стиле применительно к рус. культуре пред-

ставляется недостаточно обоснованным.

АНАЛИТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА (или лингво-аналитическая эстетика) (от греч. *analysis* — разложение, расчленение) — одно из течений в совр. западной эстетической мысли. А. э. отличает т. наз. языковой подход к эстетическим проблемам, суть которого состоит в описании употребления эстетических понятий в разных контекстах, в т. ч. в размышлениях и полемике по поводу иск-ва, и стремлении представить проблемно-теоретические трудности как лингвистические по своей природе. Основополагающие принципы А. э. были разработаны в концепциях англо-амер. школ неопозитивистской философии и эстетики в 40—50-х гг. XX в. В формировании принципов А. э. большую роль сыграли работы Л. Витгенштейна 30—40-х гг., особенно изложенные в них концепции «языковых игр», «семейного сходства» и последовательно проведенная установка на прояснение концептуально-речевых форм как особого приема анализа. Представители А. э. (М. Вейц, У. Галли, О. Боусма и др.) отказались от определения сущности осн. эстетических понятий, подвергли сомнению их категориальный статус, выступили с резкой критикой традиционной нормативистской эстетики как философской теории *прекрасного* и иск-ва. Обратной стороной типичного для неопозитивистской эстетики недоверия к возможностям обобщающего мышления явились в А. э. радикальный эмпиризм, отказ от философско-мировоззренческой проблематики и от поиска объективных оснований эстетических суждений и оценок. Скептическое отношение к обобщениям и общезначимым определениям, выразившееся, в частности, в употреблении терминов «иск-во» и «худож. произв.» лишь в нейтрально-классифицирующем смысле, обусловило повышенное внимание представителей А. э. к разработке процедур идентификации объектов как худож. произв. При этом обнаружился нейтралистский характер А. э. относительно различных форм культуры (*Культура*

художественная), чрезмерная гибкость и всеядность этой эстетической теории. Хотя в А. э. так или иначе затрагиваются все традиционные эстетические проблемы (природа иск-ва, специфика и адекватность эстетического восприятия, эстетической ценности и оценки, худож. иллюзия и др.), но их осмысление осуществляется в русле эмпирико-субъективистской ориентации, свойственной неопозитивистской эстетике. Правда, в ходе эволюции А. э. постепенно стал намечаться отход ее сторонников от беспредельного эмпиризма, а у отдельных аналитиков (напр., у Р. Уоллхайма) возникло стремление дополнить языковой подход к анализу иск-ва рассмотрением социальных условий его функционирования, не выходя, однако, за пределы возможностей, предоставляемых витгенштейновской трактовкой языка как «формы жизни».

АНСАМБЛЬ (фр. *ensemble* — целое, совокупность) — в общеэстетическом смысле — многокомпонентный комплекс, воспринимаемый в единстве, обладающий распознаваемыми признаками худож. целого. Принято различать: музыкальный А.— произв. для двух и более исполнителей (дуэт, трио, квартет и пр.); сценический А.— согласованное исполнение актерами, музыкантами, танцорами театрально-зрелищного произв.; архитектурный А.— художественно целостное согласование нескольких сооружений (Соборная площадь в Пизе, площадь Св. Петра в Риме, Дворцовая площадь в Ленинграде и т. п.); дворцово-парковый А. (Версаль, Сан-Суси, Петродворец и др.). Архитектурный А. *барокко, классицизма, неоклассицизма* формируется как воплощение единого худож. замысла (Капитолий в Риме, улица Росси в Ленинграде, мемориальный комплекс Волгограда). Чаше, однако, архитектурный А. складывается в результате долговременного развития, когда худож. решение новых сооружений подчиняется логике развития целого (площадь Св. Марка в Венеции, Соборная площадь Московского Кремля и т. п.). В настоящее время понятие

«А.» используется и как синоним вышедшему из употребления понятию «гарнитур» применительно к одежде, утвари, ювелирным украшениям и пр. Эстетическая функция такого А. — в гармонизации повседневной жизни человека, его внешнего облика и бытовой обстановки, в обеспечении их соответствия сложившимся в данных социально-исторических условиях представлениям об эстетической *мере*, о *прекрасном* (*Быта эстетика*).

АНТИЦИПАЦИЯ (от лат. *anticipo* — предвосхищаю, упреждаю) — понятие, означающее способность заранее составлять представление о предстоящих событиях и явлениях. Как специфическая форма опережающего отражения, А. особенно значима в процессе деятельности, связанной с проникновением в неведомое. Термин «А.» введен в психологию В. Вундтом для обозначения представлений о результатах действия до его осуществления. В эстетике понятие «А.» обычно используется для раскрытия возможностей опережения в процессе целеполагающей худож. деятельности по созданию и творческому воплощению мысленных представлений и моделей. Гёте усматривал в А. своеобразное «предзнание», силу ясновидящего разума и продуктивности худож. таланта, способного «носить в себе» и воссоздавать весь мир. С процессом А. в худож. деятельности связано предвосхищение будущего в иск-ве (*Предвосхищение в искусстве*).

АНТИЧНАЯ ЭСТЕТИКА — эстетическая мысль, развивавшаяся в Древн. Греции и Риме в период с VII—VI вв. до н. э. по V—VI вв. Имея своим истоком мифологические представления (*Мифология*), сложившиеся при первобытнообщинном строе, А. э. зарождается, переживает время расцвета и приходит в упадок в рамках рабовладельческой формации, являясь одним из наиболее ярких выражений культуры того времени. Для эстетических представлений, как и для всего мироощущения античности, характерен подчеркнутый космологизм. Космос, с т. зр. древних, хотя и пространственно ограниченный, но отличающийся гармонич-

ностью, соразмерностью и правильностью происходящего в нем движения, структурно и ритмически оформленный, поражающий возвышенным величием, выступал как воплощение наивысшей *красоты*. Все остальное наделялось красотой лишь в той степени, в какой оно приближалось к этой абсолютной гармонии, а созданная человеком вещь рассматривалась как подражание природе. Подобные представления о чувственно-материальном, видимом, слышимом, осязаемом космосе особенно присущи раннему, натурфилософскому периоду античной мысли, пытавшейся сконструировать его из таких физических элементов, как огонь, эфир, земля, вода, воздух. Иск-во в период древнегреч. классики во многом еще не отделилось от ремесла с присущей ему системой технических правил и не выступало в качестве самоцельного эстетического объекта. Для древн. грека иск-во — это производственно-техническая деятельность; слово *techné* означало тогда и «ремесло» и «иск-во». Отсюда нерасторжимое единство практического, утилитарного и чисто эстетического отношения к предметам и явлениям. Так, щит Ахилла у Гомера — максимально удобная в утилитарном отношении вещь и вместе с тем совершенное худож. произв. Поэзия, скульптура, архитектура, музыка, риторика ставились весьма высоко, но не просто как *виды искусства*, а как виды деятельности, самым непосредственным образом связанные с жизнью человека, выражающие жизненно важное для него отношение к окружающей действительности. В V в. до н. э. на смену чувственно-наглядному, интуитивному представлению натурфилософов о космосе приходит интерес к самому познающему его человеку (софисты, Сократ). У Сократа это приняло форму учения о необходимости устанавливать общие понятия (в т. ч. и эстетические — *прекрасное, мера, гармония*), не ограничиваясь лишь отдельными, внешними наблюдаемыми фактами, а сопоставляя и индуктивно возводя их в общее. Он стал рассматривать прекрасное как общее понятие, отличая его

от отдельных прекрасных вещей. Прекрасное, по мнению Сократа, всегда полезно, но для этого оно должно быть именно прекрасным, др. словами, должен существовать тот прекрасный предмет, о полезности которого мы говорим. Поставив вопрос о важности эстетических идей, понятий, принципов, Сократ открыл дорогу для систематической разработки эстетики в учениях *Платона* и *Аристотеля*. Причем, если у Сократа идея красоты рассматривается как непосредственно присущая сознанию человека, то у Платона она (как и др., аналогичные ей идеи) выводится за его пределы. Это не субъективно-человеческая, а объективная, безличная, существующая реально и вечно идея, выступающая как своего рода принцип, образец, модель, порождающая прекрасные вещи. Прекраснее и совершеннее всего космос в своем предельном, идеальном выражении. Завершение классическая А. э. получает у Аристотеля. В его учении нашла своеобразное выражение и эстетика космоса, увиденного человеческими глазами (при этом Аристотель большое внимание уделяет анализу красоты самого человека, равно как и др. его добродетелей), и разработка различных эстетических понятий, категорий, что характерно для зрелой классики. В послеклассический (эллинистический) период космос как осн. объект античной мысли трактуется уже в свете субъективных человеческих переживаний. Мера, ритм, гармония и др. *категории эстетики* из отвлеченных и абстрактно-всеобщих схем космического бытия все больше превращаются в способы самоизучения и внутреннего устройства человека (стоики, эпикурейцы, скептики). На закате эллинизма в неоплатонизме с его учением о божественном едином как духовном первоначале, порождающем все существующее, эти категории приобретают ярко выраженный мифологический и спекулятивный характер. Прошедшая длинную и сложную историю, А. э. оказала большое влияние на последующую эстетическую мысль. Будучи тесно связанной с практикой античного иск-ва,

признаваемого и по прошествии мн. веков, по выражению *Маркса*, недостижимым образцом, она заложила основы понимания мн. эстетических категорий, к-рое сыграло важную роль в истории иск-ва и эстетики.

АРАБО-МУСУЛЬМАНСКАЯ ЭСТЕТИКА — совокупность эстетических идей, разрабатывавшихся в эпоху средневековья мыслителями народов Востока, принявших ислам и пользовавшихся арабским как осн. литературным языком. Эстетика мусульманского средневековья развивалась в русле естественнонаучных, философских, теологических, филологических, литературно-критических и искусствоведческих теорий и отражала культуру, характеризовавшуюся значительным удельным весом светских элементов. *Прекрасное* определялось в ней как качество, вызывающее к себе влечение, очищенное от утилитарных соображений, а также как проявление соответствия предмета своему идеальному, совершенному образу (*Совершенство*). Наслаждение *красотой* видимых форм и звуков объяснялось их особой близостью «человеческой природе»; специально рассматривались ассоциативные механизмы тяготения людей к определенному кругу объектов эстетического созерцания (теолог и литератор Ибн Хазм, 994—1064), психофизиологические основы восприятия видимых форм (ученый Ибн аль-Хайсам, 965—1039). Философы и поэты писали о красоте мироздания (*Фараби*, *Ибн Сина*, Омар Хайям, ок. 1048—ок. 1123; Ибн Рушд, 1126—98), к-рая иногда толковалась в пифагорейском духе и усматривалась в гармонии космоса, пластических форм, цветов и звуков (авторы энциклопедических трактатов «Чистых братьев»). Бог, отождествляемый с бытием, становился предметом эстетической оценки в качестве средоточия всего прекрасного и *возвышенного* у мыслителей и поэтов мистико-пантеистического направления (Ибн аль-Араби, 1165—1240; Руми, 1207—73; и др.), в трудах к-рых, однако, по точной характеристике *Гегеля*, часто «имманентность божественного пред-

метам поднимает само мирское, природное и человеческое существование до уровня самостоятельного величия». В человеке выделялась внешняя, физическая красота и внутренняя, интеллектуально-нравственная, к-рой неизменно отдавалось предпочтение. Разрабатывалось учение об «адабе» — требованиях, предъявлявшихся всесторонне развитой личности. Отсутствие утилитарного интереса служило критерием и при выделении среди всевозможных «искусств» (ремесел) тех, что связаны с худож. творчеством. Следуя античной традиции, философы утверждали, что в основе худож. творчества лежит подражание (*Мимесис, Подражания теория*), к-рое вместе с сохранением и произвольным сочетанием воспринятых образов считалось функцией воображения. Спецификой поэзии поэтому объявлялась «ложь», т. е. худож. вымысел, имитирующий, но не воспроизводящий в точности реальную действительность. В поэтике выделились два направления: одно, следуя «Поэтике» Аристотеля, рассматривало поэтическую речь как вызывающую эмоциональную реакцию (положительную или отрицательную) безотносительно к ее истинности или ложности (Фараби, Ибн Сина, Ибн Рушд); др. акцентировало внимание на разработке и классификации поэтических троп и фигур. В литературоведении большое место занимали вопросы соотношения формы и содержания («слова» и «идеи») стихов, традиции и новаторства, субъективности и объективности эстетических оценок, проблемы поэтического творчества, изменения худож. вкусов и норм (*Вкус эстетический*). Музыкальная эстетика развивалась путем обобщения музыкальной практики в свете музыковедческих теорий античных ученых — Аристотеля, Аристоксена, Птолемея, пифагорейцев. Характерное для средневековья деление музыки на небесную и земную было принято только в трактатах «Чистых братьев» и подверглось критике Фараби и Ибн Синой. Специфика эстетического воздействия музыки усматривалась в том, что она трогает душу непосредствен-

но, не будучи запечатлена в вещественном субстрате, и в том, что присущая ей гармония раскрывается во временной последовательности. Разрабатывались также вопросы происхождения музыки, классификации наук о ней и ее влияния на настроения, нравы и физическое состояние людей. Ограничения, наложенные в исламе на изобразительное искусство, были одной из причин недостаточной теоретической разработанности проблем данной области худож. творчества (они рассматривались гл. обр. попутно при анализе творчества знаменитых художников и каллиграфов). Высшим критерием оценки произв. художника было его правдоподобие. К достоинствам технического исполнения относили чистоту и яркость красок, утонченность, гармонию, легкость, изысканность, законченность и твердость рисунка. Полагали, что изящные рисунки, изображающие влюбленных, сады, цветы, подобно музыке, способны вызвать приподнятое настроение, разогнать тоску, укрепить духовные и физические силы. Высоко ценилось иск-во каллиграфии, что нашло отражение в концепции двух одновременно созданных богом калемов — тростникового пера каллиграфа и кисти живописца. Эстетические идеи мусульманского средневековья оказали значительное влияние на эстетику европ. средневековья и Возрождения (*Средневековая эстетика, Возрождения эстетика*).

АРАБСКАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ. — Возрождение эстетической мысли на Арабском Востоке после долгих веков относительного застоя происходит на рубеже XIX—XX вв. В дальнейшем она развивается, все более взаимодействуя с мировой эстетической мыслью. Первоначально эстетические идеи разрабатывались в арабских странах в русле романтизма, представленного плеядой поэтов, прозаиков, публицистов и эссеистов (Мустафа аль-Манфалути, Амин ар-Рейхани, Джебран Халиль Джубран, Михаил Нуайме, Мейи), творчество к-рых в целом предшествует второй, а частью и первой мировой войне. В эстетике

романтизма находило отражение мироощущение, пронизанное сознанием непреодолимого противоречия между возвышенным идеалом и низменной повседневностью. Отсюда противопоставление личности художника об-ву при одновременном гипертрофировании его значимости в судьбах человечества. Арабские романтики не создали систематизированной эстетической теории, их эстетическое мироощущение, понятийно слабо осмысленное, чаще всего выражалось на языке *символов* и *аллегорий*. Вместе с тем в их произв. достаточно сильна и реалистическая струя, сочетающаяся с социальной критикой, просветительством и признанием общественного предназначения иск-ва. Рост классово-национально-освободительной борьбы вел к размежеванию позиций романтиков: одни пошли по пути служения демократическим идеалам (Абу Шади, Абдуррахман аль-Хамиси), др. — по пути апологетики существующих порядков. Примером проявления в эстетике апологетической позиции может служить следующее заключение Аббаса Махмуда аль-Аккада: поскольку аналогом материи в об-ве выступают низшие классы, а космического духовно-упорядочивающего начала — высшие, то создавать и ценить прекрасное способны лишь эти последние. В послевоенные годы эстетика в странах Арабского Востока все более приобретает черты специальной научной дисциплины. Новой тенденцией стало стремление соединить эстетические исследования с психологией, в частности эмпирической (Юсуф Мурад, Мустафа Сувейф), а также с психоанализом (аль-Аккад, Мухаммед ан-Нувейхи). Но попытки внести в эстетику научные (или кажущиеся научными) методы исследования отвергаются логическим *позитивизмом* (Заки Нагиб Махмуд), ставящим эстетическую проблематику вне науки, запрещая давать ей психологическую и социально-историческую трактовку, практически санкционирующим подмену теоретического анализа нормативными и эмотивными суждениями. Националистическая идеология побуждала теоретиков к

утверждению достоинства и самостоятельности арабского иск-ва, критике его европоцентристской интерпретации. В наиболее полной форме эта тенденция получила отражение в эстетических взглядах Афифа Бахнаси, в к-рых попытки вернуть иск-во к национальным, народным истокам, освободить его от рабского копирования навязанных колонизаторами образцов сочетаются с субъективистским определением принципов «арабской эстетики». Последние выводятся из постулируемых исламом тезисов о непреходящем бытии бога, бренности тварных вещей и их связи с вечным бытием. На 1-й Всемирной конференции по мусульманскому образованию (Мекка, 1977 г.) подчеркивалось значение *эстетического воспитания* мусульманской молодежи и указывалось на необходимость разработки «исламской философии иск-ва». Вместе с тем в противовес националистическим и религиозным почвенническим настроениям раздаются призывы осваивать худож. богатства всякой культуры, не цепляться фанатично за собственное иск-во. Поборником модернизации, даже европеизации арабской лит-ры и иск-ва был мыслитель-демократ Сальяма Муса. Видя задачу худож. творчества в «критике жизни», а его цель — в воспитании народа, он активно выступал против концепции «*искусства для искусства*» и ее сторонников (аль-Аккада, аль-Мазини, Шауки, Хейкала и др.). Сальяма Муса испытал сильное влияние марксистской идеологии; его литературоведческие работы очерчивали контуры *критического* и *социалистического реализма*. Марксистская эстетическая мысль постепенно укрепляла свои позиции, расширялось ее влияние. Так, еще в 50-х гг. Махмуд Амин иль-Алим в полемике с аль-Аккадом и Таха Хусейном отстаивал мысль о нерасторжимости лит-ры и жизни, а Хусейн Мрувве выступил с критикой буржуазно-идеалистических направлений в арабском литературоведении. В последние десятилетия марксистская эстетика завоевала в арабских странах признание худож. и демократической общественности как

цельная и философски обоснованная теория.

АРИСТОТЕЛЬ (Aristotélēs) (384—22 до н. э.) — древнегреч. философ, ученый-энциклопедист, ученик *Платона*, а затем его критик. Учение А., принадлежащего к т. наз. поздней классике, является дальнейшим развитием и завершением классической *античной эстетики*. С одной стороны, он продолжает линию космологизма, свойственного эстетическим представлениям античности, с др.— особое внимание уделяет систематическому логическому анализу *категорий эстетики*. Если для Платона отправным пунктом его эстетических взглядов было представление об отвлеченном мире идей как сущности чувственно-воспринимаемых вещей, то для А. исходным был взгляд на вещи как на органически включающие в себя материю, форму (или идею), причину и цель, что делает их единством внутреннего (смыслового) содержания и внешней стороны, целесообразно организованными и упорядоченными, благодаря чему они и становятся предметом эстетического рассмотрения. Важнейшим понятием, характеризующим процесс превращения вещи из потенции (возможности) в нечто осуществленное, из бесформенной материи в нечто целостное и упорядоченное, является понятие «энтелехия» (от греч. «законченный», «завершенный»). Высшую завершенность форм, гармонию, порядок А. усматривал в космосе, космическом целом, приводимом в движение перводвигателем (формой всех форм). Для характеристики сущности иск-ва А., помимо понятия «энтелехия», употребляет понятие «мимесис» («подражание»). Фиксируя связь иск-ва с действительностью, он рассматривает его в качестве особого, основанного на подражании (*Подражания теория*) способа познания. Понятие же «энтелехия», делая акцент на моменте деятельности, становления (для А. всегда творческого, смыслового), помогает уловить глубокое своеобразие самого подражания в иск-ве. А. отождествляет иск-во, науку и ремесло, что вообще присуще

античной эстетике. Но принципиальное их тождество не мешает философу давать четкую характеристику того, что именно здесь отождествляется. Науки и иск-ва относятся у него к сфере теоретического разума, а ремесло — к чувственной практике. Но и в сфере разума, в отличие от др. мыслителей античности, А. противопоставляет науку как систему рациональных построений бытия и иск-во как сферу не собственно бытия, а его становления. Поэтому-то всякое произв. иск-ва, согласно А., изображает не то, что есть и было, но только то, что может быть по вероятности или по необходимости. Так, о разыгрывающихся в театре драматических сценах нельзя сказать ни того, что они действительно являются жизнью, ни того, что они ею не являются. Этот феномен есть именно то, что можно назвать энтелехийным пониманием иск-ва. А. всячески подчеркивает нефактологичность произв. иск-ва, его изготовленность, творческую сконструированность. В отличие от историка, пишет он, поэт говорит не о действительно случившемся, а о том, что могло случиться. Отсюда «поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — о единичном». Из такого понимания вытекает теория совмещения в иск-ве жизненного *реализма* и самодовлеющей игры, вплоть до оправдания ярко выраженной виртуозности. Т. обр., учение А. о подражании никоим образом нельзя назвать элементарным *натурализмом*. Оно совмещает принципиальный реализм с бескорыстным удовольствием от созерцания художественности. Существенную роль в представлении А. об иск-ве играли понятие *катарсиса* и связанная с ним теория трагического. Трагедия, вызывая у зрителей чувство сострадания и страха, достигает «очищения подобных аффектов». Пережить такое очищение можно было, лишь вживаясь в логику происходящих событий. Оно носит не только эстетический характер, но касается всего жизненного мироощущения личности. Рассматривая *красоту* человека, А.

считает ее не внешней, а внутренней, т. е. добродетелью, связывая ее с такими свойствами, как справедливость, мужество и т. п. Сливаясь, этически «хорошее» и эстетически «прекрасное» образует понятие *калокагатии*. А. изучал не только иск-во в целом, но и отдельные его виды и жанры, что нашло отражение в таких его трактатах, как «Поэтика» («О поэтическом искусстве»), «Риторика», а также обобщал практику худож. воспитания, учение о к-ром представлено в его трактате «Политика». Советские исследователи философского и научного наследия А. подчеркивают объективную близость его учения о худож. деятельности, о *драме, эпосе* реалистической теории иск-ва.

АРТЕФАКТ (лат. *artefactum* — искусственно сделанное) — термин, заимствованный из археологии, первоначально использовался в эстетике в буквальном этимологическом смысле с целью подчеркнуть отличие худож. произв. как результата человеческой деятельности от объектов природы. На этой основе закрепилось употребление термина А. для обозначения объектов, созданных специально для функционирования в системе иск-ва (материально-худож. объект). Эта традиция была нарушена представителями т. наз. институциональной концепции иск-ва, для к-рых в принципе любой предмет может обрести статус А. и худож. произв. в соответствующем окружении (напр., музей). Такую т. зр. отстаивает, в частности, Д. Дики в работе «Искусство и эстетика: введение в институциональный анализ» (1974). Артефактуальность при этом рассматривается как условие бытия к.-л. предмета в качестве худож. произв. и входит в систему признаков, необходимых для признания объекта А. В совр. эстетических концепциях проводится различие между А. и худож. произв. А. чаще всего предстает как материальный объект — носитель худож. смыслов или как совокупность признаков, обеспечивающих предмету статус худож. произв. в системе соответствующих культурно-функциональных связей.

В структуралистской эстетике помимо этого проводится различие между А. и эстетическим объектом. А. в данном случае выступает как бы «внешним символом» (*Мукаржовский*) эстетического объекта.

АРТИЗАЦИЯ (от фр. *art* — искусство) — театрализация событий политической, общественной, культурной жизни; отношение к действительности как к некоему произв. иск-ва. А. расценивается на Западе в качестве наиболее зрелой формы *массовой культуры*, рассчитанной на социально активные группы населения. А. трансформирует, облекает те или иные реалии жизни в зрелищные формы. Подобная эмоциональная подмена рационального осмысления фактов действительности нашла особенно в послевоенное время практические проявления в ряде капиталистических стран (прежде всего в США) во время кампаний по выборам политических деятелей, проведенных съездов и конференций, общественно-культурных мероприятий. А. превращает их в спонтанные зрелища, своего рода *хэппенинги* не только для зрителей (включая телевизионных), но и для самих участников. Шумные, часто безвкусные, но яркие эффекты призваны подменять обычные политические и др. акции своеобразными спектаклями, создавая атмосферу грандиозных *шоу*. Отличаясь от приевшихся обывателям обычных пропагандистских акций, А. нацелена на то, чтобы путем своего рода мимикрии затруднить восприятие подлинного смысла проводимых политических и иных мероприятий.

АРТИСТ — см. *Художник*.

АРХЕТИП (от греч. *archē* — начало и *typos* — образ) — прообраз, первоначальный образ, идея. В философии *Платона* А. выступает в качестве «эйдоса», умопостигаемого образца, у схоластов — как природный образ, запечатленный в уме, у *Августина* — как исконный образ, лежащий в основе человеческого познания. В «аналитической психологии» *Юнга* понятие «А.» соотносится с бессознательной деятельностью людей, с их эстетическим

отношением к миру. Будучи врожденными психическими структурами, к-рые находятся в глубинах «коллективного бессознательного», А. представляет собой, по Юнгу: природные условия *интуиции*; первобытные формы постижения внешнего мира; внутренние образы объективного жизненного процесса; коллективный «осадок» исторического прошлого, хранящийся в памяти людей. В этом своем качестве А., согласно Юнгу, обуславливают единообразие, целостность, закономерность человеческого восприятия. В живописи, напр., это проявляется как изображение круга с вписанными в него геометрическими фигурами — крестами, ромбами, квадратами (А. мандала). Составляя основу общечеловеческой символики, А. служат питательной почвой творчески-продуктивного, в т. ч. и худож., воображения и фантазии, находят воплощение в сновидениях, *мифах*, сказках, выступают исходным материалом для лит-ры и иск-ва. В качестве формальных, не наполненных конкретным содержанием схем (образов) они включаются в творческий процесс, способствуют творческому самовыражению художника, воспринимающего мир через призму типичного, повторяющегося.

АРХИТЕКТУРА (от греч. *architékton* — строитель). — 1. *Вид искусства*, целью к-рого является создание сооружений, отвечающих утилитарным и духовным потребностям людей, включая их эстетические потребности. 2. Деятельность проектирования и руководства процессом возведения сооружений, синтезирующая в себе худож., научные и технические начала. 3. Совокупность характерных признаков сооружений к.-л. периода всеобщей истории (А. античная, готическая, Возрождения, барокко и т. п.) или истории национальной культуры (А. Индии, допетровской Руси, доколумбовой Америки и т. п.). Наряду с ткачеством и изготовлением орудий, *живописью* и *пластикой*, А. является древнейшим из человеческих умений. Восходя к этому умению, народная А. образует его местные вариации, достигая *совершенства* в приспособлении к природно-климатическим

условиям и образу жизни народа. Как область иск-ва А. оформляется в культурах Месопотамии и Египта, достигая высочайшего расцвета к XXVII—XXV вв. до н. э. (пирамиды в Саккара и Гизе, зиккурат в Уре и пр.). Как авторское искусство А. складывается к V в. до н. э. в античной Греции: наряду с такими совершенными худож. произв., как Парфенон, Пропилен афинского Акрополя, становятся известны имена их авторов и написанные ими книги о постройках — начала теории А. (*Авторство в искусстве*). К I в. складывается самостоятельный по отношению к др. иск-вам круг теоретического знания об А. (трактат римского архитектора Витрувия «Десять книг об архитектуре»). Новый импульс теория А. как худож. деятельности получает в период расцвета итал. Возрождения (трактаты *Альберти*, Палладио). В XVII и XVIII вв. теория и практика А. становится ведущей дисциплиной в академиях художеств, включается в ряд *изящных искусств*, занимая в нем ведущее место. В XIX в. при совершенствовании строительных конструкций А. переживает кризис как вид иск-ва: внешняя форма отделяется от структуры сооружения, что ведет к эклектическому декоративизму. В совр. период А. занимает промежуточное положение между градостроительным проектированием, техническим проектированием, *дизайном* и собственно худож. деятельностью. На протяжении всей своей истории А. служит определенным выражением социально-экономической структуры об-ва, господствующей в нем идеологии и системы эстетических ценностей. Вплоть до середины XIX в., находясь в синтезе с живописью, *скульптурой*, декоративным иск-вом и занимая среди них главенствующее положение, А. определяла собой стиль (романский, *готика*, Возрождение, *барокко*, *классицизм*). С конца XIX в. А. уступает лидерство в формировании стиля живописи, скульптуре: *модерн*, *конструктивизм*. Попытки мастеров А. начала XX в. вернуть ей главенствующую позицию среди иск-в (Ле Корбюзье, *Гропиус*,

К. С. Мельников и др.) не увенчались успехом. Совр. западная А. характеризуется одновременным развитием неоклассицистских, техницистских и неоэклетицистских (постмодернизм) тенденций. Значительная роль А. в истории иск-ва предопределила ее место в развитии эстетики античности (Сократ, Платон, Аристотель отмечали первичность пользы А.), средневековья (Августин, Фома Аквинский подчеркивали значение символизма А.), Возрождения (Альберти и др. выдвинули формулу «польза — прочность — красота» как основу А.), нового времени (Дидро, Лессинг, Гёте, Гегель связывали А. с периодизацией в истории иск-ва). Новейший этап развития теории А. обогатил ее разработкой проблем градостроительства (А. Бунин, К. Линч), семиотики архитектурной формы (Р. Арнхейм, А. Иконников), эстетических и психологических проблем архитектурного творчества. В социалистическом об-ве уделяется большое внимание развитию А. как важному средству удовлетворения не только духовных, но и материальных потребностей трудящихся.

АСАФЬЕВ Борис Владимирович (псевдоним — Игорь Глебов) (1884—1949) — основоположник советского музыкознания, композитор А. рассматривал музыкальное иск-во в контексте мировой культуры, где музыка — специфическая среда социально и исторически обусловленных звучаний, организация к-рых вырастает из практических потребностей об-ва. Он создал новый тип музыковедческой системы, открытой для встречи музыкознания с др. областями научного знания, что способствовало углубленному осмыслению специфики музыкальных явлений и выявлению на их материале ряда общеэстетических закономерностей. Фундаментом системы явилась созданная им теория *интонации*, на базе к-рой А. предпринимает попытку изучения конкретных форм худож. мышления. Интонация, понимаемая как «выраженная мысль», используется им одновременно в качестве объекта исследования и инст-

румента музыковедческого анализа. Введенный им новый терминологический аппарат не только объединил историю, теорию и практику музыкознания и расширил его методологические возможности, но во мн. приобрел общеэстетическое значение. Так, интонационный процесс в историческом масштабе получает, по А., свое закрепление в языке и речи, в произв. лит-ры, театра, музыки и составляет «всечеловеческий интонационный фонд». Музыка, являясь, т. обр., общечеловеческим языком, решает проблему обобщения национальных культур. Общеэстетические положения теории А. получают все большее развитие в совр. науке об иск-ве. Осн. работы, в к-рых изложены эстетические идеи А.: «Данте и музыка» (1921), «Письма о русской опере и балете» (1922), «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» (1924), «О ближайших задачах социологии музыки» (1927), «Музыкальная форма как процесс» (1930), «Речевая интонация». (изд. посмертно в 1965 г.) и др.

АСМУС Валентин Фердинандович (1894—1975) — советский философ, автор многочисленных работ по истории философии, логике, эстетике, теории культуры. В исследованиях А. по проблемам эстетики и литературоведения дается характеристика эстетических взглядов *Баумгартена, Лессинга, Канта, Шиллера*, анализ творчества *Гёте, Толстого* и М. Ю. Лермонтова. Его перу принадлежат также обстоятельные статьи по эстетике и *реализму Пушкина*, философии и эстетике рус. *символизма* и др. В разные периоды своего творчества А. принимал участие в обсуждении актуальных теоретических проблем эстетики — понятия реализма, худож. образа, вымысла в иск-ве и т. д. Соч. А. присущи философская глубина и научность в подходе к эстетическим проблемам, оригинальная манера изложения материала. Осн. из них: «Немецкая эстетика XVIII века», «Гёте в «Разговорах» Эккермана», «Мировоззрение Толстого», «Круг идей Лермонтова».

АССОЦИАЦИЯ в искусстве (от лат. *associo* — связываю) — способ достижения худож. выразительности, основанный на выявлении связи чувственных образов, возникающих в процессе непосредственного отражения действительности, с представлениями, хранящимися в памяти или закрепленными в культурно-историческом опыте человеческой жизнедеятельности. Понятие «А.» сложилось в философии античности. Впервые предпосылки ассоциативных процессов в духовной деятельности были осмыслены *Аристотелем*, выдвинувшим идею о возможном формировании образов на основе А. Определяя характер познания «через наведение», он выделяет осн. виды А.: по смежности, временной последовательности, сходству и контрасту. В XVIII в. идеи ассоцианизма проникают в эстетику. Один из основоположников т. наз. экспериментальной эстетики — нем. физик и психолог *Г. Фехнер* (1801—87) вводит «Принцип А.» для раскрытия предпосылок творческого воображения, эстетического восприятия и наслаждения. Однако рассмотрение ассоциативных факторов вне их сложного смыслового контекста не позволило уяснить особенности, лежащие в основе этих эстетических явлений. Использование А. в и. закономерно связано с созданием и восприятием худож. произв. Развертывание творческого пересоздания действительности в процессе худож. деятельности обусловливается способностью ассоциативно соотносить предметы и явления окружающего мира, продуктивно конструировать посредством воображения их новые, нетривиальные связи. Одна из особенностей худож. воображения и заключается в привлечении разветвленной и многозначной цепи А. Действующий в иск-ве «закон ассоциаций» *Ломоносов* называл «законом совоображения». Развитая ассоциативность, как важнейший компонент худож. мышления, способствует многостороннему раскрытию причинно-следственных связей, определяющих движение худож. образов и сюжета

произв., а также эффективному применению в худож. контексте *метафор*, *символов*. А. худож. сознания, направленные на преодоление привычных шаблонов и стереотипов восприятия, отличаются новизной и многозначностью. С целью их адекватного постижения художником соответственно программируется ассоциативный процесс у тех, кто воспринимает произв. иск-ва, но в реальной практике такого восприятия существенную роль играет их индивидуальный опыт, культурно-эстетическое развитие. Полноценное эстетическое восприятие предполагает знание специфики худож. А., своеобразия *языка искусства*.

АУРА (греч. *аига* — дуновение, веяние) — совокупность предметно-смысловых значений худож. произв., обнаруживающих его суггестивные, воздействующие на психику человека особенности, способность формировать эмоционально насыщенную атмосферу восприятия, вызывая представление о существовании дальнего плана и ощущения *дистанции*. В метафорическом толковании А. это и есть атмосфера, к-рую как бы излучает произв. иск-ва и в к-рой протекает процесс его восприятия. *Беньямин*, впервые предложивший применить термин «А.» к изучению иск-ва, считал, что обладать А. и «эффектом А.» могут только неповторимо уникальные худож. произв. с жестко фиксированной и опознаваемой функцией (напр., ритуальной) в системе культуры. Это ограничение не разделяется совр. философско-эстетическими концепциями и не подтверждается практикой иск-ва и повседневного употребления слова «А.» в рассуждениях по поводу иск-ва. Теоретическая нагруженность термина «А.» варьируется в зависимости от его включения в концепции *мимесиса* (*Лукач*), *массовой культуры* (*К. Ясперс*), худож. творчества (*А. Рейес*), «*технических искусств*» (*Беньямин*), но во всех случаях за ним угадывается живое, человеческое общение через иск-во.

АФРИКАНСКАЯ ЭСТЕТИКА — см. *Негро-африканская эстетика*.

Б

БАЛЕТ (фр.— ballet, от позднелатин. ballo — танцую) — вид музыкального *театра*. Специфика Б.— передача содержания средствами *танца*, в музыкально-хореографических образах (*Хореография*). Б.— *синтетическое искусство*: содержание его, наряду с танцем, определяется сценарием, *музыкой* и театральными средствами выразительности (оформлением, режиссурой, актерской игрой); иногда может включать вокал — и в качестве самостоятельных номеров, и в качестве дополнительного либо единственного музыкального сопровождения. В результате взаимодействия с *киноискусством* в настоящее время рождается новый жанр — кинобалет. Природа Б. двойственна: с одной стороны, он тяготеет к музыке и соответствующим приемам выразительности, с др.— развивается как театральное иск-во. История Б. знает периоды, когда к.-л. из двух начал становилось ведущим, определяя своеобразие создаваемых в то время спектаклей и их жанр: от танцсимфонии до хореодрамы. Как правило, музыка сочиняется композитором специально для данного Б. на основе литературного сценария, реже — подбирается из готовых произв. В традиционном для европ. культуры Б. наряду с классическим и народно-характерным танцем может быть использована *пантомима*. В XX в. материалом для создания хореографических образов служит также «свободный танец», танец-«модерн», др. виды танца либо элементы их в соединении с танцем

классическим. Европ. Б., родиной к-рого является Италия, начал складываться в эпоху Возрождения. Позднее появился в Англии, Австрии, Франции. Окончательно сформировался в XVIII в. В России балетные спектакли стали регулярными с 30-х гг. XVIII в. Осваивая опыт зарубежных балетмейстеров, изучая народную хореографическую культуру, рус. мастера танца постепенно создали самобытный стиль исполнения, рус. национальную школу танца, окончательно оформившуюся во второй половине XIX в. Вершиной балетного театра XIX в. стало творчество рус. хореографов М. И. Петипа и Л. И. Иванова, создавших стиль академического Б. («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Шелкунчик»). Появились сложные симфонические формы классического танца, состоялась встреча Б. с музыкой композиторов-симфонистов П. И. Чайковским, А. К. Глазуновым. К началу XX в. Б. вошел в сокровищницу национальной рус. культуры, в то время как балетный театр на Западе пришел в упадок, выродился в развлекательное зрелище. Зарубежные гастроли рус. Б. в то время (Парижские сезоны С. П. Дягилева) явились, по существу, открытием заново этого *вида искусства* для западных зрителей, дали толчок к возрождению Б. во мн. странах. Советский Б. унаследовал все лучшее от рус. Б., развил его достижения, предложил новые идейные и эстетические принципы. На основе рус. Б. родились национальные Б. союзных республик,

в совокупности с ним составив многонациональное советское балетное иск-во.

БАЛЛОУ (Bullough) **Эдуард** (1888—1934) — англ. психолог, эстетик, лингвист, автор теории «эстетической дистанции», в к-рой пытался развить диалектику эстетических и неэстетических факторов в процессе восприятия иск-ва. Идея «дистанции» впервые появилась в истории эстетики у *Шиллера*, однако до начала XX в. не имела широкого распространения. Б. перевел ее из метафорической в понятийную форму и противопоставил свое учение о «дистанции», с одной стороны, теории вчувствования (*Вчувствования теории*), а с др. — теории изоляции (*Изоляционизм в эстетике*), считая их односторонними и не охватывающими все богатство факторов, участвующих в эстетическом восприятии. Процесс восприятия иск-ва Б. рассматривает как сложное движение сознания от отождествления себя с объектом к отстранению от него, как одновременную работу эмоциональных и рациональных факторов, как единство индивидуального и общего. Мн. внимания он уделял проблеме *материала* в иск-ве, экспериментально изучал процесс восприятия *цвета*. Б. разрабатывал также проблемы эстетического сознания об-ва, призывал исследовать язык, духовную и практическую деятельность. В целом своими работами в области изучения эстетического сознания и восприятия внес определенный вклад в развитие психологической эстетики XX в. Осн. соч. — «Эстетика».

БАНФИ (Banfi) **Антонио** (1886—1957) — итал. философ, эстетик, общественный деятель, коммунист. Эстетические воззрения Б. формировались под влиянием феноменологии Э. Гуссерля, позднее они подверглись эволюции. В 30—40-е гг. иск-во понимается им как многообразный и сложный опыт, как такая структура, ценность к-рой может быть выявлена лишь в строгом соответствии с эстетическим идеалом, с идеей эстетичности — рационального принципа, определяющего значение худож. опыта. Наиболее плодотворным

для творчества Б. были 50-е гг., когда он от абстрактной идеи эстетичности обращается к многообразию конкретного худож. опыта, осмысляемого через призму активного участия в освободительной борьбе против нем. и итал. фашизма, этому способствует и его переход на позиции марксизма. Работы последнего периода жизни Б. отличаются глубиной и богатством мысли, охватывающей всю сферу эстетической проблематики (от прикладного иск-ва до электронной музыки). Б. подчеркивает в них определяющее влияние социальной структуры и общественной жизни на мир иск-ва, на худож. творчество, внутренние структуры произв. иск-ва, на эстетический субъект (творца, любителя или созерцателя иск-ва); на формирование самосознания художника; на отношения реального и идеального в иск-ве, т. е. чувственности и ценности. Б. вскрывает диалектику взаимоотношений иск-ва и об-ва, утверждая, что не только социальность оказывает влияние на иск-во, определяя его осн. аспекты, но и иск-во является творцом социальности. Представляя в социальном комплексе как бы второй мир, иск-во создает новые пространства, отношения и структуры. Оно может соединять людей, поскольку создает убедительные худож. типы и образцы ориентировки, или разъединять их, быть основой отрешения от общественной жизни. Иск-во, по Б., пронизывает все формы человеческой жизни духовностью. Осн. работы по эстетической проблематике: «Жизнь искусства» (1947), «Философские проблемы эстетики», «Философия искусства» (опубликованы посмертно в 1961—62 гг.).

БАРОККО (итал. barocco — странный, причудливый). — 1. Понятие, используемое для обозначения направления западноевроп. культуры XVII в., сформировавшегося вслед за кризисом Возрождения на почве контрреформации. Как искусствоведческий термин, Б. введено в лит-ру швейц. теоретиками иск-ва Я. Буркхардтом и *Вёльфлином* (конец XIX в.). 2. *Стиль* в западноевроп. иск-ве XVII—XVIII вв., харак-

теризующийся сложной уравновешенностью динамических композиций, повышенной экспрессивностью, многоплановостью худож. решения, стремлением к совмещению реальности и иллюзии. Худож. логика Б., следующего за *маньеризмом* и предшествующего *рококо*, сближает его с иск-вом эпохи Возрождения (в первую очередь с творчеством Микеланджело), но в отличие от последнего стилистика Б. отмечена драматизмом, нередко трагизмом мироощущения. Специфическое для Б. подчинение детализировки и орнаментации единой композиционной воле, порядку *ансамбля*, усложненная драматургия худож. замысла с равной силой проявились в *архитектуре* (Дж. Л. Бернини), *музыке* (А. Вивальди), *живописи* (М. Караваджо, П. П. Рубенс), *литературе* (П. Кальдерон), декоративном иск-ве. Орден иезуитов увидел в Б. идеальное выражение способности мощно воздействовать на эмоциональный мир человека, что способствовало широкому распространению этого стиля не только в Европе, но и колониях Испании в Америке. Совр. художники Латинской Америки нередко видят в Б. источник вдохновения для развития национального иск-ва (Д. Сикейрос, Х. Ороско в Мексике и др.).

БАУМГАРТЕН (Baumgarten) **Александр Готлиб** (1714—62) — нем. философ, последователь учений Г. В. Лейбница и Х. Вольфа, основоположник эстетики нем. классической философии. В 1735 г. Б. впервые ввел термин «эстетика» (от древнегреч. *aisthētikós* — чувственно воспринимаемый), к-рым он обозначил философскую науку о чувственном познании, постигающем и создающем *прекрасное* и выражающемся в образах иск-ва. *Эстетика*, согласно Б., имеет практическое значение для иск-ва мышления и для собственно иск-ва. Она применяется в филологии, герменевтике (науке об истолковании текстов), *риторике*, поэтике, в теории музыки и т. д. Эстетика подразделяется Б. на учение «о вещах и о предметах мысли» (эвристика), методологию (учение об орга-

низации худож. произв.) и семиотику — учение об эстетических знаках (*Эстетика и семиотика*), в т. ч. используемых в иск-ве. *Красота*, по Б., есть «совершенство чувственного познания». При этом под чувственностью он понимал не только ощущения, но и эмоции, память, интуицию, остроумие, воображение. Б. рассматривал также понятие «величина», положив начало исследованию *возвышенного* в нем. эстетике и соотношения *эстетического и этического*. Эстетика, по Б., призвана выявить законы «эстетического искусства», т. е. общие закономерности худож. творчества, проявляющиеся в конкретных иск-вах. Произв. иск-ва, помимо худож. отделки, должно, по его мнению, обладать богатством содержания, величию, истинностью, ясностью, достоверностью и живостью познания. *Красота* произв. иск-ва, его эстетическое *совершенство* заключается в согласовании содержания, порядка и выражения. Б. не успел разработать все намеченные им элементы предмета эстетики. Заслугой его можно считать стремление постигнуть специфику иск-ва (различение логической и эстетической истины, подчеркивание чувственного характера худож. образов, утверждение важности индивидуального для худож. познания и роли воображения в поэтическом вымысле). Значение теоретических разработок Б. состоит не только в том, что он был «крестным отцом» эстетики, дав ей наименование, но и в том, что выделил эстетику как самостоятельную философскую дисциплину, наметив ряд ее важнейших проблем. Такое самоопределение эстетики было обусловлено развитием эстетической мысли и худож. практики XVIII в., когда возникла потребность теоретического осмысления новых проблем эстетического отношения, в особенности проблемы эстетического вкуса. Эстетические воззрения Б. изложены в его диссертации «Философские размышления о некоторых вопросах, касающихся поэтического произведения» (1735), в «Метафизике» (раздел «Психология», 1739), в незаконченном трактате «Эстетика» (т. I, 1750; т. II,

1758), в записях лекций по эстетике, опубликованных в 1907 г.

БАХТИН Михаил Михайлович (1895—1975) — советский литературовед, филолог, теоретик иск-ва, эстетические идеи которого оказали влияние на гуманитарную науку последней трети XX в. Осн. круг своих занятий сам Б. определил как философскую антропологию, рассматривая с этих позиций архитектуру эстетического объекта. Эстетическая форма, по Б., — это не форма материала произв. иск-ва (слова, краски, звуки), как трактовали ее формалисты, что приводило к отождествлению формы с внешней *композицией* произв., а форма содержания произв. иск-ва, наличие в нем ценностно-определенной смысловой позиции по отношению к его событийно-содержательному ряду, особый ракурс видения мира. В рамках худож. произв. та или иная эстетически значимая, личностно оформленная ценностно-смысловая позиция не одинока, ей противостоят др. ценностные позиции, с которыми она вступает в диалогические отношения. При этом фиксированной ценностной позицией обладает не только автор произв. как определенный индивид, но и образ автора (лирическое «я», рассказчик и др.), и каждый герой (*персонаж*). Разноплоскостные диалогические отношения между всеми этими позициями («голосами») создают переливающуюся смысловую ткань произв. Эстетические *каноны* диалога исторически менялись и усложнялись. Исследуя историю становления жанра романа, Б. показал, что *Достоевский* создал новый, полифонический вид романа, в котором авторский «голос» не подавляет «голоса» персонажей, а вступает с ними в диалогические отношения. Это не мешает роману в целом заключать в себе единую смысловую позицию, связанную с целостной эстетической формой. Пространственно-временные рамки диалога «голосов» в событийном ряду худож. произв., придающие ему смысловую определенность, Б. очерчивает с помощью понятия «хронотоп» (*Пространство и время в искусстве*).

Совокупность приемов реализации эстетической формы (хронотоп, сказ, *стилизация*, скрытый диалог и др.) характеризует, по Б., худож. *стиль*. Исследования в области культуры привели Б. к выводу, что гуманитарное знание (в т. ч. эстетика, литературоведение) должно опираться на диалогическое понимание своего предмета, «разговаривать с ним», а не механически анатомировать. На примере анализа творчества Ф. Рабле он показал, что замыкание в рамках одной только официальной культуры средневековья приводит к искажению «лица эпохи», к упущению роли карнавального мироощущения, в котором нашла свое ценностно-смысловое выражение тысячелетняя смеховая культура «низовых» («площадных») жанров (*Карнавал*). В творчестве Рабле это мироощущение вступает в диалогические отношения и с официальным сознанием в его аскетически-суровом варианте, и с авторским «голосом», и с позициями персонажей. Эстетические взгляды Б. получили наиболее развернутое выражение применительно к словесному творчеству, а потому они тесно связаны с его общефилологической концепцией, в которой он проводит границу между собственно лингвистикой, безразличной к эстетике и изучающей ценностно-индифферентные единицы системы языка, и металингвистикой, изучающей различные (с т. зр. их эстетической значимости) формы речевого взаимодействия («речевые жанры»). В реальном речевом взаимодействии ценностно-индифферентные элементы системы языка поступают, по Б., в распоряжение разных субъектов (не только индивидуальных, но и коллективных — «субъектов языковых стилей») и тем самым начинают насыщаться смысловыми (эстетическими, этическими и др.) зарядами как от самого говорящего, так и от др. смысловых позиций, с которыми говорящий вступает в диалогические отношения. Б. внес свой вклад в разработку семиотического подхода к проблемам эстетики (*Эстетика и семиотика*). Осн. его труды: «Проблемы поэтики Достоевского» (1929), «Твор-

чество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965), сборники: «Вопросы литературы и эстетики» (1975), «Эстетика словесного творчества» (опубликован посмертно в 1979 г.).

БЕЗОБРАЗНОЕ — категория эстетики, противоположная прекрасному, выражающая негативную эстетическую ценность. В отличие от низменного Б. воплощает ценностные характеристики таких природных и общественных явлений, к-рые при совр. уровне развития об-ва, хотя и имеют отрицательное общественное значение, как правило, не представляют серьезной угрозы человечеству, т. к. заключенные в них силы освоены человеком и подчинены ему. Б.— явления мертвенные, патологичные, неодоухотворенные, лишенные целостности, внутреннего света и богатства. Б.— антипод прекрасного, тем не менее оно связано с ним множеством переходов. Еще древн. египтяне, постигая диалектику этих категорий, отмечали, что в процессе старения все здоровое и красивое становится больным и Б. Проблему парадоксально-го взаимоотношения Б. и прекрасного в иск-ве впервые поставил Аристотель, подчеркнувший разницу между прекрасным лицом и прекрасно нарисованным лицом. Парадокс Б. в иск-ве состоит в том, что действительно безобразный предмет может быть изображен прекрасно. Поэтому эстетическое переживание Б. двойственно: наслаждение худож. произв. сопровождается чувством отвращения к самому предмету изображения. «...На что нам неприятно смотреть [в действительности], на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях, например на облики гнуснейших животных и на трупы», — отмечал Аристотель. В основе эстетического наслаждения от изображения даже Б. в иск-ве лежат радость узнавания действительности, ощущение мастерства художника, восприятие прекрасной формы и эстетического идеала, с позиций к-рого отрицаются негативные ценности, бичуется Б. Диалектика прекрасного и Б. может быть раскрыта

в иск-ве и через противоречие между внешне Б. и внутренней красотой изображаемого явления (напр., образ Квазимодо в «Соборе Парижской богоматери» В. Гюго). В тех случаях, когда изображение Б. в худож. произв. лишено диалектической двойственности, оно либо приводит к натурализму, либо отражает идущую от реакционного романтизма установку на культ Б.— превращение его в положительную эстетическую ценность (некоторые течения модернизма). С др. стороны, снятие Б. прекрасным изображением (идеализация) ведет к нарушению худож. правды (Правда художественная), к приукрашиванию действительности. Представление о Б. социально-исторично. Античная эстетика рассматривала Б. как момент комического (Аристотель, Цицерон), средневековое христианство отождествляло его с субстанциально злым, классицизм оценивал как абсолютную противоположность прекрасного и выводил за границы эстетического. Гегель связывает его с характерным. Большое внимание этой категории уделяла эстетика романтизма. Шлегель утверждал значимость эксцентрического и уродливого для иск-ва. В. Гюго понимал гротеск как соединение прекрасного с Б. Рус. революционно-демократическая эстетика, поставив Б. в связь с социальными условиями, видела в его отражении широкие перспективы для реалистического иск-ва, для утверждения эстетического идеала «враждебным словом отрицанья». (Образы Иудушки Головлева у М. Е. Салтыкова-Щедрина, Смердякова у Достоевского, князя Василия Куракина и др. у Толстого.) В разоблачении Б., негативных явлений действительности — важнейшая социальная функция социалистического иск-ва (пьесы Горького и Брехта, сатира Маяковского, фильмы М. И. Ромма и т. п.).

БЕЛИНСКИЙ Виссарион Григорьевич (1811—48) — рус. революционный демократ, литературный критик, философ. Большую роль в формировании философских и эстетических взглядов Б. сыграло его сближение в 1833 г. с кружком Н. В. Станкевича. С 1834 Б. си-

стематически занимался литературно-критической и редакционной деятельностью (в т. ч. в 1839—46 гг. — в «Отечественных записках», в 1847—48 гг. — в «Современнике»), стремился к построению эстетической теории, в которой, с одной стороны, рус. лит-ра тесно увязывалась с мировой лит-рой, а с др. — вся худож. культура рассматривалась как часть универсума. В ранних работах («Литературные мечтания», «О русской повести и повестях г. Гоголя», «Ничто о ничём» и т. д.) философская концепция Б. строилась на принципах объективного идеализма, близкого натурфилософии Шеллинга; соответственно иск-во понималось как «выражение великой идеи вселенной в ее бесконечно разнообразных явлениях». В середине 30-х гг. в связи с изучением Фихте во взглядах Б. проявились тенденции субъективного идеализма («Опыт системы нравственной философии». Соч. Алексея Дроздова), привлекая его гл. обр. своей этической стороной — как философия действия, активности, постоянного самовоспитания. Одновременно Б. усиливает акцент на роли сознания, в частности рационального знания, противопоставляемого им *интуиции*, что уже предвещало дальнейшее движение критика в сторону философии Гегеля. Первоначальный период «гегельянства» Б. ознаменовался т. наз. примирением его с действительностью: односторонне истолковывая формулу Гегеля «все действительное разумно, все разумное действительно», критик в то время восставал против деятелей и идеологов Просвещения и Великой фр. революции. В сфере эстетики и литературной критики эта позиция получила выражение в неприятии идеологической *тенденциозности* и дидактизма в иск-ве (Б. порицал за «абстрактный героизм» Шиллера, за субъективность — А. С. Грибоедова в «Горе от ума» и т. д.). В то же время под влиянием учения Гегеля Б. основательнее проникает в идеи диалектики, что плодотворно сказалось на всей последующей его деятельности. Внимание Б.-эстетика на рубеже 30—40-х гг. привлечено к двум комплексам проблем. С одной стороны, он обосновывает об-

щую концепцию иск-ва как «непосредственного созерцания истины, или мышления в образах», характеризует специфику *эпоса, лирики и драмы*, а также отдельных их жанров, определяет отличие письменной лит-ры от *фольклора* и т. д. («Идея искусства», «Разделение поэзии на роды и виды» и т. д.). С др. стороны, исходя из положения, что «органическая последовательность в развитии... составляет характер литературы», Б. прослеживает историю движения худож. стадий или форм в общемировом, а отчасти и в рус. масштабе: классическое иск-во античности, романтическое средних веков, иск-во нового времени («Очерки русской литературы». Соч. Николая Полевого, «Сочинения Александра Пушкина» и т. д.). С начала 40-х гг. в воззрениях Б. возникают и усиливаются материалистические тенденции, к-рые критик стремится объединить с «методом спекулятивного мышления», т. е. с началами диалектики. В области эстетики гл. усилия Б. направлены на выработку гибких худож. критериев, улавливающих всю сумму сложных отношений иск-ва с потребностями об-ва, со злобой дня, а также с др. областями человеческой деятельности: наукой, публицистикой и т. д. В отличие от славянофильской эстетики, идеализировавшей народ, Б. утверждает необходимость просвещения народа, развития в нем личностного начала, пробуждения у него чувства человеческого достоинства («Письмо к Н. В. Гоголю»). Б. высоко ценит просветительское значение лит-ры, видит в совр. великом рус. писателе «одного из великих вождей... на пути сознания, развития, прогресса». Вместе с тем Б. по-прежнему противник дидактики в иск-ве, нарушения суверенной его природы. Деятельность Б. оказала огромное влияние на все последующее развитие отечественной эстетики, содействуя формированию концепций *реализма*, народности иск-ва, а также общих принципов изучения и анализа лит-ры и иск-ва.

БЕЛЫЙ Андрей (псевдоним Бугаева Бориса Николаевича) (1880—1934) — рус. советский писатель, худож. критик,

один из осн. теоретиков рус. *символизма*. На становлении философско-этических воззрений Б. сказалось увлечение философией *Соловьева*, *Ницше* и *Шопенгауэра*. В написанных в начальный период творчества ритмической прозой четырех «Симфониях» пробует добиться, в чем-то предвосхищая позднейшие опыты *Леви-Строса*, синтеза музыкальных принципов построения и литературного выражения своих философских идей. Разрабатывая на рубеже XIX—XX вв. теорию символизма, Б. в переписке с *Флоренским* формулирует соотношение символизируемого и символизирующего в *символе*, связи «означаемого» и «означающего» в семиотической терминологии. Изучение *Канта* и неокантианства, в частности кантовские представления о времени и пространстве (*Пространство и время в искусстве*), о соотношении феноменального и ноуменального, получили отражение в его стихах и прозе, прежде всего в романе «Петербург» (1916), к-рый можно рассматривать как опыт философского романа. В написанных в этот же период эстетических статьях Б. излагает программу построения экспериментальной эстетики, задуманной им как точная наука, детально разрабатывает принципы математического стиховедения. Показав с помощью статистических методов, что в традиционном рус. четырехстопном ямбе мало используются нек-рые из ритмических форм, допускаемых рус. языком, Б. в своих стихах впервые применил эти формы. Помимо историко-литературного значения, этот опыт представляет интерес и как демонстрация практических приложений провозглашенной Б. экспериментальной эстетики. Б. выступил реформатором и в области графического оформления стиха: предложенная им система размещения строк «лесенкой» была воспринята *Маяковским*. В 20-е гг. Б. активно участвует в ряде культурных начинаний, в частности в качестве председателя «Вольно-философской ассоциации» («Вольфила»). Его прозаические произв. этого периода, позволяющие видеть в нем предшественника авангардной прозы Дж. Джойса (*Аван-*

гардизм), и мемуары, при всей субъективности содержащихся в них оценок, представляют немалый интерес для исследования символизма. Одна из последних теоретических работ Б. — книга о мастерстве Гоголя — представляет собой соединение точных (в т. ч. статистических) методов анализа прозы с глубоким интуитивным проникновением в специфику гоголевской стилистики, сопоставляемой в книге с творческими стилями совр. деятелей иск-ва (*Маяковского*, *Мейерхольда* и т. п.). Осн. теоретико-эстетические соч. Б.: «Символизм» (1910), «Луг зеленый» (1910), «Арабески» (1911), «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности» (1917), «Ритм как диалектика и «Медный всадник» (1929), «Мастерство Гоголя» (1934).

БЕНЬЯМИН (Benjamin) **Вальтер** (1892—1940) — нем. философ, культуролог, литературовед и теоретик иск-ва, мыслитель леворадикального толка, по идейно-теоретической ориентации примыкающий к франкфуртской школе неомарксизма. Ядро эстетической теории Б. составляют размышления о природе, функциях и перспективах развития иск-ва. Большой интерес проявляет Б. к таким совр. *видам искусства*, как художественная фотография (*Фотоискусство*) и *киноискусство*, к-рые, по его мнению, формируют поэтику нового видения и, воздействуя на общий процесс демократизации культуры, способствуют утверждению принципов политически активного иск-ва. Теоретическая разработка этих аспектов увязывается Б. с концепцией «шокового воздействия» как версией остранения, а также с идеей *ауры* и ее утраты. Эта идея ассоциируется со сложным комплексом представлений, отображающим отличие «традиционного» иск-ва, окруженного уникальной атмосферой духовности, от совр. иск-ва, сближающегося по способу бытия с вещью. Основой этого комплекса идей является вопрос о качестве, значении и «модусах аутентичности», подлинности худож. произв., в трактовке к-рого у Б. есть сходство с позицией советских «производственников» (*«Производственного искусства» теория*) и

программными высказываниями *Брежта*. Значительное место в эстетике Б. занимает проблема периодизации истории иск-ва и сравнительно-типологического анализа худож. течений. Критерием периодизации выступает степень социальной обусловленности иск-ва, а ядром типологических сближений — духовные константы жизненного опыта, воплощенные в иск-ве как аналоге картин мира и мировоззренческих структур. Эта проблема рассмотрена Б. в учении об *аллегории* как типе изобразительности, характерном для *барокко* и авангардистских течений. Осн. работы: «Происхождение немецкой трагедии» (1925), «Произведение искусства в эпоху его технической репродуцируемости» (1936), «О некоторых мотивах у Бодлера» (1939).

БЕРГСОН (Bergson) **Анри** (1859—1941) — фр. философ-идеалист, представитель *интуитивизма*. Собственно эстетической проблематике посвящена только одна работа Б. — «Смех» (1900). Однако его философия, осн. понятия к-рой «*интуиция*» и «*жизненный порыв*» насыщены эстетическим содержанием, оказала большое влияние на иск-во и теории *модернизма*. Выступая против позитивистов с позиций мистицизма, Б. дал субъективно-психологическую интерпретацию времени, т. е. «длительности» («Непосредственные данные сознания», 1889). По Б., интеллект, пользующийся понятиями, соответствующими неподвижности материальных вещей, не в состоянии постичь движение и прежде всего творческую стихию «длительности» — атрибута «жизненного порыва», сверхсознания, творящего реальность. Она может быть постигнута лишь в акте непосредственного переживания, иррациональной интуиции, аналогичной инстинкту животных. Будучи бескорыстной, интуиция, согласно Б., открывает действительность более полно, чем интеллект, обремененный практицизмом и замечающий в мире лишь полезные для человека свойства. Примером интуитивного видения мира является иск-во. Б. противопоставляет «чистое» иск-во, лишённое якобы всякой заинтересованности, произв., отражаю-

щим социальные коллизии и идеалы. *Комедию*, напр., Б. не относит к подлинному иск-ву, ибо смех — несомненный жест социального осуждения. Первоначальный тезис, будто иск-во является более универсальной и глубокой формой познания, чем наука, позднее заменяется им толкованием иск-ва как побочного продукта мифотворческой способности, назначение к-рой — вырабатывать образы духов «статической» религии («Два источника морали и религии», 1932). Высшей ценностью для Б. становится интуиция святого, ведущая к богу, а иск-во — это попытка выразить невыразимое — внесоциальную, индивидуальную сущность человека. При этом *оригинальность*, определяемая неповторимостью интуиции художника, оказывается не только первым, но и единственным критерием *художественности*. Процесс восприятия произв. иск-ва Б. уподобляет сеансу гипноза, когда все сознательные силы личности парализованы загадочной силой (ею является, напр., *ритм* в музыке, архитектуре, поэзии). Философия Б., его концепция человека и сущности иск-ва нашли отражение в теоретических установках школы «потока сознания», фр. «нового романа» и др. Эстетические идеи бергсонизма, во мн. повторяющие взгляды *Шопенгауэра*, — один из феноменов буржуазного худож. сознания нач. в., отрекающегося от разума культивирующего индивидуализм.

БЁРК (Burke) **Эдмунд** (1729—97) — англ. публицист и эстетик, представитель Просвещения (*Просвещения эстетики*). В работе «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) подытожил распространившиеся в совр. ему англ. эстетике представления о чувственном характере эмоционально воспринимаемого людьми окружающего мира и развил ряд эстетических положений на основе принципов деизма и материалистически трактуемого сенсуализма. Б. рассмотрел объективные основы *прекрасного* и связал их с встречающимися у людей проявлениями чувства симпатии и бескорыстной любви, а также с ослаблением напряжения,

«размягчением», «томлением» и т. п. *Возвышенное* определялось им с помощью связи представлений о прекрасном с эстетическими нормами, воспитываемыми у людей с рождения и подчиняемыми общественному благу, к-рое Б. трактовал отвлеченно. Значительное место в эстетике Б. занимает проблема вкуса. Он рассматривал эстетический вкус как проявление трех наиболее очевидных и естественных способностей человека: чувства, воображения и способности суждения. Б. не сводил его к однозначному, рационально трактуемому понятию, подчеркивая, что во вкусе отражаются как общность всех людей, так и особенности каждого человека. В философско-эстетических воззрениях Б. прослеживается соединение результатов анализа мыслительных способностей человека и его реакций на переживаемое удовольствие, аффектацию, на проявление нравов и поступков др. людей. Эстетические идеи Б. оказали воздействие на эстетику *Лессинга, Шиллера, Канта*.

БЛОК Александр Александрович (1880—1921) — рус. поэт, литературный критик. Эстетические воззрения Б. неотрывны от его поэтического творчества, вне к-рого не может быть осмыслена их эволюция. «Картина мира» раннего Б. складывается под влиянием романтической поэзии В. А. Жуковского, лирики *Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета*. Это романтическое противопоставление «поэта» и «толпы», мотивы разочарования в действительности и веры в высокое предназначение поэта и иск-ва. Первая его поэтическая книга — «Стихи о Прекрасной Даме» (1904) — написана в духе *символизма*. Романтическая антитеза «земного» и «небесного» подкрепляется идущей от *Соловьева* идеей «духовного синтеза». Представление о субстанциальном начале мира воплощается в образе Вечной Женственности — Души мира. Приобщение к ней возможно, согласно Б., через мистическую любовь. Идея разлитой в мире любви-эроса восходит к платоновско-соловьевской философской традиции. Худож. задачи здесь решены в духе

символистской эстетики «соответствий»: лирические переживания, впечатления, эпизоды личной биографии предстают как отражение событий, происходящих в «мирах иных»; один план лирического повествования «просвечивает» сквозь др. Новый этап творческой эволюции Б. совпал с эпохой первой рус. революции. Он обращается к худож. осмыслению проблем совр. города, в его лирику входит тема «маленького человека», звучат социальные мотивы, предметом худож. изображения становится реальность в ее противоречиях. Представление о субстанции бытия выражается теперь в *символе* «стихии», к-рая реализуется в земной страсти, «низменной» природе, фантазмагориях городской жизни. В статьях этого периода Б. пытается решить вопрос о причинах разрыва интеллигенции и народа, «стихии» и «культуры». Темы преодоления индивидуализма, поиска путей к народу, долга *художника* перед народом определяют пафос публицистических выступлений Б. в 1907—09 гг. Он резко критикует концепции модернистского «нового искусства» (*Модернизм*), апеллирует к гуманистическому наследию рус. классики XIX в., подчеркивает необходимость сближения с *реализмом*. Только на этих путях, по мысли Б., возможно разрешить проблемы *идейности, народности* иск-ва. Позднее в эстетических воззрениях Б. на первый план выдвигается новый символ — «дух музыки», утверждающий представление об интуитивно-творческом постижении бытия. В поэтических циклах «Возмездие» (1907—13), «Страшный мир» (1908—16) действительность предстает в своей трагической противоречивости — в борьбе Добра и Зла. Хранителем гуманистических ценностей человечества выступает иск-во, исцеляющее человека и вносящее гармонию в противоречивую реальность жизни («Итальянские стихи»). На Октябрьскую революцию Б. откликнулся поэмой «Двенадцать» (1918), в новых ритмах к-рой была слышна «музыка» революции. В статьях советского периода «Интеллигенция и Революция», «Крушение гуманизма» Б. призывал интеллигенцию к

строительству новой, «синтетической» культуры. В последние годы жизни Б. активно работал в Большом драматическом театре, в издательстве «Всемирная литература», учрежденном Горьким.

БОДИ-АРТ (от англ. body — тело) — течение внутри *концептуального искусства*, возникшее на Западе на рубеже 60—70-х гг. XX в. как разновидность *перформенса*, в к-рой т. наз. произв. иск-ва создаются путем использования тела *художника*, предстающего в виде безличного, отчуждённого, деперсонализированного материала творчества. Предшественники Б.-а. фр. художник И. Кляйн покрывал тела натурщиц голубой краской для получения оттисков на горизонтально лежащем холсте, а итальянец Мандзони, воскрешая архаический обряд возложения рук, оставлял разноцветные отпечатки пальцев на теле посетителей галерей, как бы превращая их в «произв. иск-ва». Обращаясь с телом, как с безличным предметом, художники — приверженцы Б.-а. следуют идеологии дзэн-буддизма, отрицающей индивидуальное «Я» в качестве иллюзорного представления. В середине 70-х гг. в Б.-а. проникает анархистская идеология панков, с ее пафосом отчаяния, саморазрушения, самоистязания, жестокости, смерти. Адепты Б.-а. подвергают себя опасным, порой смертельным испытаниям (стреляют друг в друга, импровизируют сцены собственных похорон), превращают худож. галереи в подобие медицинских лабораторий, где публично истязают себя различными способами. Своеобразное проявление Б.-а. получил в феминистском движении, протестующем против фетишизации женского тела буржуазными средствами массовой коммуникации. Смысл феминистского Б.-а. заключается в символическом перечеркивании *красоты* женского тела посредством самоистязания и подчеркивания иных функций женщин в об-ве, заключающихся в труде, воспитании детей, участии в общественном движении. Антиэстетический характер Б.-а. выводит мн. акции этого течения из сферы иск-ва как такового.

БОЗАНКЕТ (Bosanquet) **Бернард** (1848—1923) — англ. философ и эстетик, приверженец абсолютного идеализма. В эстетике был последователем *Гегеля*. Иск-во, по Б., есть орган постижения мировой *гармонии*, к-рая образует саму суть «абсолютной реальности» как всеобъемлющей органической целостности, преодолевающей пространственно-временную разделенность явлений. Абсолют, т. обр., задает и критерий эстетической ценности: она тем значительнее, чем больше приближается к абсолютной гармонии, к-рая совпадает с *красотой*. Человек может лишь стремиться к *совершенству*, к-рым обладает абсолют. Само понятие ценности возникает из противоречия между разорванностью человеческого существования, погруженного в природу, и сверхчувственной цельностью абсолюта. Смысл иск-ва в преодолении этого противоречия, переживаемого на уровне человеческого опыта как страдание, и достижении эмоциональной удовлетворенности, что в психологическом плане соответствует логической гармонии. Поэтому для Б. «величайшее искусство — глубочайшая логика». Гений ученого и *художника*, согласно Б., имеют немало общего, ибо и художник творит, подчиняясь скрытой необходимости проникновения в «средоточие вещей». Эталонном иск-ва Б. считает «Божественную комедию» Данте, где мироздание пронизано эмоциями и преодолевается отчуждение внешнего мира от человека, а сам космический процесс предстает как «драма» — «величественный театр Вселенной». Эстетика Б. ориентирована на строгую архитектуру формы и познавательное содержание иск-ва. Она противостоит учениям об абсолютной свободе творческого воображения и его связи с бессознательным. В ней нашла отклик худож. практика движения *прерафаэлитов* в англ. иск-ве середины XIX в. Осн. труды по эстетической проблематике: «История эстетики» (1892), «Лекции по эстетике» (1915), «Принцип индивидуальности и ценности» (1911), «Ценность и судьба индивидуума» (1912).

БРЕХТ (Brecht) **Бертольт** (1898—1956) — нем. драматург, режиссер, теоретик театра, один из создателей нем. социалистического иск-ва; художник-антифашист, остросоциальное творчество к-рого проникнуто гуманистическим пафосом. В 1933—47 гг. находился в антифашистской эмиграции; с 1948 г. — в ГДР, где создал и возглавил театр «Берлинский ансамбль», в спектаклях к-рого (как и в пьесах Б.) получила воплощение теория эпического театра, разрабатывавшаяся им с 20-х гг. Б. не принимал буржуазного театра с его тенденцией к развлекательности, порабощения зрителя иллюзией *правдоподобия*. Стремясь сделать сцену средством воспитания классового сознания, он подвергал пересмотру систему выразительных средств театра. В противоположность театру традиционному (в терминологии Б. — «драматическому», «аристотелевскому») эпический театр — это не столько воплощение на сцене событий, сколько рассказ о них; обращаясь прежде всего к разуму зрителя, он сохраняет эмоциональную дистанцию между сценой и залом, заставляя не столько сопереживать сценическим событиям, сколько анализировать их. Осн. принцип эпического театра — «эффект очуждения», при помощи к-рого изображаемое явление «очуждается», «остраняется»: то, что «само собой разумеется, знакомо, очевидно», неожиданно предстает с незнакомой, новой стороны, вызывая у зрителя «удивление и любопытство», стимулируя «аналитическую, критическую позицию по отношению к изображаемым событиям», рождая потребность социального действия. «Эффект очуждения» в пьесах и спектаклях Б. достигается комплексом выразительных средств (*гротеск*, парадокс, введение в ткань драмы элементов повествовательного жанра, т. наз. зонги — песни, останавливающие действие, и др.). Б. отмечал, что «эффект очуждения» не есть особенность именно его театра, а изначально свойствен иск-ву, к-рое всегда не тождественно жизни и очуждает ее. В эстетике Б. эта особенность иск-ва осмыслена и разработана как сознательный прием. В

теории эпического театра Б. опирался на мн. положения эстетики Просвещения, опыт восточного театра, в частности китайского. Яркое выражение принципы эпического театра нашли в драматургии Б. Созданный им тип интеллектуальной драмы (*Интеллектуализм в искусстве*) являет собой пьесу-параболу, суть к-рой — в философском осмыслении посредством иносказания социально-нравственных проблем совр. действительности («Трехгрошовая опера», 1928; «Мамаша Кураж и ее дети», 1939; «Добрый человек из Сезуана», 1938—40; «Кавказский меловой круг», 1944—45; и др.). Теория эпического театра оказала большое влияние на развитие мировой театральной эстетики XX в., а в связи с разработкой проблемы взаимодействия сцены и публики — совр. социологии иск-ва. Осн. работы, в к-рых изложены эстетические взгляды Б.: «Уличная сцена» (1940), «Покупка меди» (1940), «Малый органон» для театра» (1948), «Диалектика на театре» (1953).

БУАЛО (Voileau) **Никола** (1636—1711) — фр. поэт-сатирик, теоретик *классицизма*, правила и нормы к-рого изложил в стихотворном трактате «Поэтическое искусство» (1674), названном так в подражание Горацию. Этот трактат — пример характерного для XVII в. развития эстетической мысли практиками иск-ва, своеобразное наставление начинающему поэту, художнику. Однако от академических наставлений стихотворный трактат Б. отличает широта взглядов, живость и подлинная взволнованность судьбами иск-ва, что наряду с теоретической значимостью определило долгую историческую судьбу этого соч. Б. — сторонник преобладания в творчестве поэта (и в иск-ве вообще) интеллектуальной сферы над эмоциональной. Признание наличия и противостояния этих сфер психики человека характерно для XVII в. и закреплено в иск-ве антитезой классицизм — *барокко*. В трактате Б. обосновывается «*правдоподобие*» — ключевое понятие классицизма, противопоставленное «*правде*» жизни и отражающее не только обобщающие, но и идеализирующие

установки этого худож. метода и стиля. Б. стремился конкретизировать сложившуюся в классицизме теорию *жанров*, в основе которой лежало деление их на «высшие» и «низшие», не оставлявшее места для возникающих новых форм (напр., для романа — предвестника *реализма*). Утверждавшаяся Б. непревзойденность римских авторов послужила началом т. наз. «спора древних и новых». Оппонент Б. Ш. Перро отстаивал преимущества литературы XVII в. В этом бурном споре Б. столкнулся с нарождавшейся просветительской эстетикой (*Эстетика Просвещения*).

БУФФОНАДА (итал. *buffonata* — шутка) — сознательное комедийное искажение в произв. иск-ва, гл. обр. сценического, жизненных *пропорций* изображаемого для выявления его сути; одно из проявлений *гротеска*. В основе Б. как вида представления и особого приема актерской игры лежит грубый комизм, импровизационность (*Импровизация*), динамика, подчеркнутая внешняя характеристика, преувеличение. Теряя худож. цель, Б. может превращаться в бессмысленное трюкачество. Б. родилась в античном театре (комедии Аристофана), была характерна для иск-ва западноевроп. гистрионов (странствующих комедиантов), рускоморохов, стала основой представлений средневекового *фарса* и *комедии дель арте*. К ней обращались У. Шекспир, Ж. Б. Мольер, А. В. Сухово-Кобылин, *Маяковский*. В музыке Б. нашла выражение в жанре оперы-буффа (бытовой комической оперы), сформировавшемся в Италии XVIII в. Использование Б. характерно для мн. комедийных актеров театра и кино. Виртуозное владение ею свойственно, напр., иск-ву Ч. Чаплина. Б. — один из осн. приемов цирковой клоунады (*Цирк*).

БЫТА ЭСТЕТИКА — одна из осн. сфер проявления эстетического отношения человека к действительности, реализующегося непосредственно в повседневной жизни: его внешнем облике, культуре одежды и поведения, отношении к вещам, жилищу. Материальные свидетельства бытовой культуры различных народов, социальных классов

и групп в их историческом развитии раскрывают единство и многообразие эстетических представлений людей о *красоте* предметного мира, эстетических вкусов и общественных идеалов. Бытовая культура, представляя собой единство функциональных, экономических, социальных и эстетических норм и условий организации жизни человека в жилой и общественной среде, выступает как основа эстетического мировосприятия людей, формирования их эстетической культуры. Поскольку смена форм бытовой культуры под воздействием научно-технического и социального прогресса происходит не одноразово, не целиком, а постепенно и непрерывно, причем одни элементы устаревают и отбрасываются совсем, др. — видоизменяются, третьи — вообще не имеют аналогов в прошлом и вызваны проявлением новых потребностей людей, возможностей техники, в Б. э. вырабатываются критерии оценки происходящих изменений, отношения к материальному наследию прошлого, вплетенного в новую бытовую культуру в функционально и эстетически измененном виде (меняются функции старых зданий, реставрируются и используются по-новому мебель, бытовые вещи, причем их худож. ценность превалирует над прежней утилитарной, мн. из них становятся объектами коллекционирования; музейными экспонатами). Б. э. имеет дело с проявлением частного и общего в эстетическом сознании, интуитивного и рационального, взаимодействия различных худож. культур, образа и стиля жизни, *традиций и новаторства, национального и интернационального, моды*. Б. э. позволяет соотносить развитие потребностей людей и материальных возможностей для их удовлетворения, с учетом этого воспитывать эстетический вкус, определять задачи и особенности воздействия иск-ва и его творцов — *художников* непосредственно на окружающую жизнь. Б. э. тесно связана с *технической эстетикой, экологической эстетикой, эстетической организацией среды, эстетическим воспитанием*, выступает одним из действенных средств интеграции материальной и худож. культуры.

В

ВАГНЕР (Wagner) Рихард (1813—83) — нем. композитор, писатель, театральный деятель, мыслитель. Развивая наследие нем. романтизма, тяготевшего к взаимодействию иск-ва, стремился к органическому слиянию в опере музыки, слова и театрального действия. В эстетике и худ. творчестве В. продолжил линию основоположника нем. романтической оперы К. М. Вебера, а также *Гофмана*. Присущие романтизму представления о жизненной значимости иск-ва, призванного существенно повлиять на жизнь людей и даже изменить мир, сочетаются у В. с социально-утопическими и анархическими идеями эпохи революции 1848 г. Отсюда резко выраженный антибуржуазный пафос его творчества: отрицание богатства, символизируемого золотом, в к-ром В. видел причину неравенства людей и всех бедствий мировой истории; идея освобождения — эмансипации-искупления мира от греха и лжи. Позднее на эстетические воззрения В. оказали влияние философский гуманизм Л. Фейербаха с его общечеловеческими мотивами и философия *Шопенгауэра*, у к-рого В. перенял не столько пессимистический настрой, сколько убежденность в мощи философского языка музыки. Во мн. благодаря этому худож. замыслы В. («Кольцо нибелунга», «Тристан и Изольда») приобретают характер небывалой и чрезмерной обобщенности. Соединяя музыку с языком мифа, В. выступает как своеобразный исследователь мифологии. Реформаторская деятельность В. при всей ее противо-

речивости оказала большое влияние на развитие оперного иск-ва. Осн. эстетические работы В.: «Искусство и революция» (1849), «Художественное произведение будущего» (1850), «Опера и драма» (1851), «Бетховен» (1870), «Религия и искусство» (1880) и др. содержат попытки обоснования «целостного искусства», подчиненные его философско-худож. идеям.

ВАХТАНГОВ Евгений Багратионович (1883—1922) — советский театральный режиссер и актер. В начале своего творческого пути (1911—12 гг.) В. был горячим сторонником и пропагандистом учения *Станиславского*, особенно разработанной им методологии актерского творчества, активным участником созданной им для проверки своей «системы» Первой студии МХТ. Но первые же самостоятельные режиссерские работы В. («Праздник мира» Г. Гаупмана и «Потоп» Бергера) обнаружили его склонность к экспрессионизму. Трагедийное восприятие совр. действительности и резкая антибуржуазность иск-ва В. шли вразрез с умиротворенным «душевым реализмом» Первой студии и с толстовскими идеями «непротивления злу», к-рые исповедовал ближайший помощник Станиславского — Л. А. Сулержицкий. В 1913 г. В. организовал собственную Студенческую студию, получившую в 1921 г. статус Третьей студии МХТ (обычно именуемой «Вахтанговской»), на основе к-рой впоследствии был создан театр им. Евг. Вахтангова. Режиссерский талант В. наиболее полно раскрылся после Октяб-

ря. Экспрессионистские мотивы, сквозившие в раннем его творчестве, обрели в этот период характер осознанного стремления выразить «мятежный дух народа» в *сценическом искусстве*, созвучном революции, обличающем мещанскую пошлость, собственническую стяжательскую психологию, духовную опустошенность умирающего буржуазного класса. «Всехсвятские записи» В. (1921) — свидетельство крутого поворота в его творческих исканиях, интереса к новаторским работам *Мейерхольда*. В творчестве В. эстетические принципы Станиславского и Мейерхольда тесно сближались: глубокая правдивость раскрытия внутреннего мира человека органически сочеталась со стремлением придать спектаклю гиперболическую, причудливо гротескную (*Гротеск*) форму («фантастический реализм»). Играя контрастами между жизненной достоверностью, психологической насыщенностью одних *персонажей* и марионеточной безжизненностью др., интенсивно вводя в свои режиссерские партитуры *музыку и танцы*, смело пользуясь условно-обобщенными декорациями и варьируя световые эффекты, В. значительно усовершенствовал и обогатил совр. сценический язык. Осуществленная им в 1922 г. постановка «Принцессы Турандот» К. Гоцци знаменовала собой утверждение принципа «праздничной театральности», суть к-рого во мн. предваряла принцип «остранения» *Брехта*. Согласно замыслу В., исполнители на всем протяжении спектакля сохраняли шутливо-ироническое отношение к *сюжету* разыгрываемой ими пьесы-сказки и к своим персонажам: то «входили в образ», целиком погружаясь в переживания героев, то «выходили из образа», непринужденно и весело общаясь с *публикой*. Подчеркнутая *условность* игры и откровенное обнажение всех ее приемов создавали атмосферу живого контакта между актерами и зрительным залом, а легкая, элегантная форма, сотворенная В., обеспечила спектаклю редкостно долгую сценическую жизнь. Теоретически осмыслить и сформулировать свою эстетическую концепцию театрального

иск-ва рано умерший В. не успел. В значительной мере эту задачу выполнили его ученики Б. Е. Захава (в книгах: «Вахтангов и его студия», 1927; «Современники», 1969), Н. М. Горчаков («Режиссерские уроки Вахтангова», 1957), Р. Н. Симонов («С Вахтанговым», 1959), Ю. А. Завадский («Об искусстве театра», 1965).

ВДОХНОВЕНИЕ — высший подъем духовных и физических сил *художника* в процессе создания им произв. иск-ва; «расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных» (*Пушкин*). Как психологическое явление В. характеризуется огромной внутренней сосредоточенностью индивида на объекте творчества; строгой избирательностью внимания, оптимальной интенсивностью и продуктивностью эвристической деятельности; относительной легкостью, с к-рой рождаются и материализуются худож. образы. Конкретные формы В. сугубо индивидуальны, они определяются своеобразием личности художника. Иногда они, особенно в поэзии и музыке, бывают весьма аффективными, экзотичными. Пороку же В. никак резко не выражается и даже не фиксируется в памяти художника как особое психологическое состояние. Это — эволюционная форма В., как бы растворяющаяся в *творческом процессе*. В подходе к изучению В. рельефно проявляется противоположность материалистической и идеалистической эстетики. Представители последней, отталкиваясь от платоновско-кантианской философской традиции, обычно отрицают принципиальную возможность глубинного познания В. Оно рассматривается мн. из них как чисто иррациональный акт, мистическое наитие. Опираясь на данные научной психологии и традиции материалистической философии, марксистская эстетическая традиция в изучении этого явления исходит из тезиса, что, несмотря на его исключительную сложность и труднодоступность для объективного исследования, В. вполне познаваемо и не содержит в себе ничего мистического, сверхъестественного.

В. подготавливается и вызывается напряженным повседневным трудом, долгими творческими поисками. В акте В. актуализируется *талант* и *мастерство* художника, его жизненный опыт и знания. Творческие результаты, получаемые художником в период В., впоследствии обычно он подвергает критическому анализу, осмыслению, дальнейшей обработке, уточнению в соответствии с общим *замыслом* произв. и вероятными параметрами его эстетического восприятия читателем, зрителем, слушателем.

ВЕРТОВ Дзига (Денис Аркадьевич Кауфман) (1895/96—1954) — советский кинорежиссер, зачинатель и теоретик документального кино. После Октября руководил работой фронтовых кинооператоров, выезжал с агитпоездами ВЦИК. Будучи составителем-монтажером журнала «Кинонеделя», настойчиво искал такие способы съемок и организации отснятого материала, к-рые расширяли бы возможности кинодокумента, его влияние на зрителя. Открытия В.-экспериментатора связаны с организацией и выпуском киножурнала «Киноправда» (1922—25). Как и тогдашний мастер худож. кино (Л. В. Кулешов, *Эйзенштейн*, *Пудовкин*), он сосредоточивает свои творческие поиски на иск-ве *монтажа*: монтируя разнохарактерные эпизоды и кадры, добивается небывалого повышения эмоциональной силы кинодокумента. В фильмах В. «Ленинская киноправда» (вып. 21), «Три песни о Ленине», «Шагай, Совет!» получает точное воплощение его мысль о «коммунистической расшифровке мира». Кинолента «Три песни о Ленине» (1934) — яркий образец различной кинопублицистики. Нек-рое время В. ошибочно полагал, что только кинодокумент может по-настоящему выразить правду революции, а игровое кино — лишь беллетризация событий. По этому вопросу он горячо полемизировал с Эйзенштейном. Но от такой крайней т. зр. со временем отказался. В 60—70-е гг. левозэкстремистские элементы на Западе сосредоточивали внимание именно на крайностях вертовских увлечений, а не на тех достижениях

режиссера-новатора, к-рые и сейчас обладают нестареющей силой. Но это не подорвало влияние подлинно новаторских идей и фильмов В. на мировое *киноискусство*.

ВЁЛЬФЛИН (Wölfflin) **Генрих** (1864—1945) — швейц. теоретик и историк иск-ва. Представитель *искусствоведения*, основанного на историко-критическом исследовании *стиля*. В работах конца XIX в., посвященных изучению Ренессанса и барокко, принципов классического иск-ва, понятие *стиля* В. тесно связывает с понятием «психология эпохи». В более поздних исследованиях В. сосредоточил внимание на определении «методов видения» — системы отвлеченных формальных категорий, группируемых им в пары. Ведущими среди них были пять пар: развитие от линейного к живописному, от плоскостного к объемному, от закрытой к открытой форме, от простого к сложному, от абсолютной к относительной ясности. При сопоставлении исторических эпох и стилей В. обращался за помощью к сравнительному изучению истории архитектуры, как внешнего мира по отношению к человеку, и пластических иск-в, как выражающих его внутренний мир. С именем В. связано также понятие «истории искусств без имен», выражающей надындивидуальное в развитии иск-ва. Взгляды В. оказали влияние на развитие в искусствоведении XX в. формального метода изучения истории худож. культуры. Осн. теоретические работы В.: «Ренессанс и барокко» (1888), «Классическое искусство» (1899), «Основные понятия истории искусства» (1915), «Италия и немецкое чувство формы» (1931).

ВИАНУ (Vianu) **Тудор** (1897—1964) — румынский философ, эстетик и теоретик лит-ры, идеи к-рого оказали значительное влияние на становление эстетической мысли в Румынии; член Академии наук СРР. Философско-эстетические взгляды В. эклектичны, обнаруживают влияние неокантианства и феноменологии. Результаты многолетних исследований В. в области эстетики обобщены в фундаментальном труде «Эстетика» (1934—36). Осн. место в нем

занимают проблемы худож. творчества, рассмотренные в историческом плане. Предмет эстетики В. сводит к *прекрасному* в иск-ве, исключая прекрасное в природе. Иск-во трактуется как особый вид труда, как деятельность по созданию худож. ценностей. Такое понимание близко к воззрениям *Сурьо*. В 40-е гг. происходит эволюция взглядов В. Он отходит от этих позиций, развивая концепцию ценности как взаимосвязи этического, эстетического и социального («Введение в теорию ценности», 1942; «Философия культуры», 1944). Вопросы эстетики рассматриваются и в литературоведческих произв. В., посвященных стилистике и анализу языка худож. произв. Наиболее значительная работа «Вопросы метафоры», опубликованная в книге «Посмертное» (1966).

ВИДЫ ИСКУССТВА — реальные формы худож.-творческой деятельности, различающиеся прежде всего способом материального воплощения худож. содержания (словесным для лит-ры, звуковым для *музыки*, объемно-пластическим для *скульптуры* и т. д.). За этими внешними различиями скрываются более глубокие, внутренние содержательные различия, что и обуславливает в конечном счете необходимость своеобразных в каждом В. и. средств материализации его особенного содержания. О специфическом характере худож. информации, заключенной в каждом из В. и., свидетельствует тот факт, что содержание произв. одного В. и. не может быть адекватно передано на языке др. В. и. Будучи наукой о наиболее общих законах худож. освоения человеком мира, эстетика в плане изучения В. и. призвана исследовать законы, действующие во всех В. и., одновременно показывая, как преломляются они в каждом из них. Начиная с XVIII в. эстетическая мысль бьется над постижением тех принципов, к-рые обуславливают видовое членение худож.-творческой деятельности, пытаясь рассмотреть иск-во как систему видов, а не набор случайно образовавшихся и механически сосуществующих форм творчества. Данная проблема до сих пор еще не может считаться решенной. Не опреде-

лены до конца даже морфологические критерии, к-рые позволили бы, с одной стороны, отличать В. и. от разновидностей того или иного вида, от *родов* и *жанров* иск-ва (напр., *живописи* от монументальной росписи), а с др.— обосновать правомерность таких эстетических понятий, как семейства, классы иск-в, фиксирующих объединение В. и. в более или менее широкие группы. В ходе развития мировой худож. культуры система В. и. претерпевала постоянные изменения, выразившиеся в дифференциации древн. синкретических иск-в и в образовании *синтетических искусств*, в рождении новых В. и. под влиянием научно-технического прогресса, в неравномерном развитии различных В. и. Абсолютизация того или иного исторически конкретного типа взаимоотношений В. и. приводила в домарксистской эстетике к тому, что то один, то др. В. и. объявлялся более «высоким» и более «совершенным», чем остальные. Рассмотреть проблему историко-диалектически впервые попытался *Гегель*. Однако и он не сумел преодолеть метафизико-иерархическую концепцию соотношения В. и. Влияние этой концепции сказывается и поныне (напр., в представлении, будто лит-ра обладает более широким, емким и богатым содержанием, нежели др. В. и.). По мере выявления качественного своеобразия содержания каждого В. и. совр. марксистская эстетическая теория приходит к признанию их принципиальной равноценности и равной необходимости в социалистической худож. культуре, призванной преодолеть неизбежное в прошлом неравномерное развитие В. и.

ВИЗАНТИЙСКАЯ ЭСТЕТИКА — наиболее развитое направление *средневековой эстетики*; основывалась на эстетических идеях античности (прежде всего *неоплатонизма*) и ранней патристики и развивалась на нескольких уровнях. Патристическая эстетика — гл. теоретическое направление В. э.— начала складываться на основе греко-римской и библейской эстетик и в осн. сформировалась в IV—VI вв. (Афанасий Александрийский, Василий Великий, Григорий Нисский, Иоанн Златоуст,

Псевдо-Дионисий Ареопагит). В качестве наиболее значимых были разработаны проблемы *прекрасного*, света, образа, символа, знака, слова, иск-ва. Идеал В. э. трансцендентен — бог как источник красоты, превосходящий все прекрасное. Универсум (материальный и духовный) представляет собой систему образов, символов и знаков (знамений), указывающих на первопричину (бога). Так, прекрасное в материальном мире и в творениях рук человеческих, а также свет, цвет и образы словесных, музыкальных и изобразительных иск-в являются в конечном счете образами и символами первопричины, непонятными формами ее выражения. Новый взлет патристической эстетики наблюдается в период иконоборческой полемики (VIII—IX вв.), когда была разработана теория образа в изобразительном иск-ве, а в ее русле затронуты и др. проблемы иск-ва, сформулирована концепция функций иконы (Иоанн Дамаскин, Феодор Студит, Никофор Константинопольский). Икона понималась как изображение идеального видимого облика («внутреннего эйдоса») первообраза. Ко второй половине IX в. завершается процесс формирования патристического направления В. э., ставшего своего рода нормой для всей византийской культуры. Два др. уровня В. э. — крайние противоположности. Антикizziрующая эстетика, получившая развитие со второй половины IX в., сохраняла традиции эллинистическо-римской эстетики, утверждая пышность, худож. артистизм, выраженную чувственность (Фотий, Симеон Метафраст, Михаил Пселл, Феодор Продром, Феодор Метохит). Интериорная эстетика (от лат. interior — внутренний) — своеобразная ригористическо-аскетическая эстетика, устремленная во внутренний мир человека. Сложившаяся в среде монашества, она имела этико-мистическую ориентацию, проповедовала полный отказ от чувственных наслаждений в пользу духовных, идеал нестяжательной жизни, систему особых духовных упражнений («умного делания»), нацеленных на созерцание световых и др. видений, на достижение состояния выс-

шего духовного наслаждения; оказала влияние на развитие мн. сторон византийской культуры (Макарий Египетский, Нил Анкирский, Иоанн Лествичник, Исаак Сириянин). Особое место в В. э. занимают описания произв. иск-ва (экфрасис), в к-рых ее авторами (Евсевий Памфил, Прокопий Кесарийский, Роман Сладкопевец, Астерий Амасийский, Хорикий Газский, Николай Месарит и др.) представлена развернутая концепция средневекового понимания иск-ва, заложены основы европ. *искусствознания*. Наибольшее распространение в этом направлении получило толкование изобразительного иск-ва как натуралистически-иллюзорной копии оригинала, оказывающей именно благодаря иллюзии действительности сильное воздействие на зрителя; на втором месте стояло образно-символическое понимание иск-ва. В сфере практической получила развитие эстетика культа (церковного богослужения), быта (прежде всего придворного), фольклора. Гл. *виды искусства* (архитектура, живопись, музыка, декоративные иск-ва, поэзия, ораторское иск-во) формировались с учетом их функционирования в структуре целостного худож.-религиозного действия — своеобразного культового *синтеза искусств*. *Условность, лаконизм, символизм, каноничность (Канон)* — отличительные черты *языка искусства* Византии. В архитектуре осн. внимание уделялось организации внутреннего пространства, наделявшегося сложной символической значимостью. В соответствии с ней строилась и система росписей храма. К особенностям худож. языка византийской живописи относится в первую очередь плоскостность изображений, фронтальность и статичность осн. фигур, выделенных золотыми или цветными фонами, особое внимание к лицам гл. *персонажей*, помещаемых обычно в композиционных центрах изображений, использование набора стереотипных иконографических элементов (фигур, поз, жестов, деталей архитектуры и пейзажа), применение эстетически значимых *деформаций* изображенных предметов, совмещение в

одном изображении разновременных и разнопространственных событий и явлений, создание многомерного пространства путем изображения предметов в обратной, параллельной и прямой *перспективах*, повышенная *декоративность*, использование золота и ярких светонесущих локальных цветов, особое внимание к принципу контраста при организации композиций. В. э. оказала сильное влияние на формирование средневековой эстетики южных славян, народов Закавказья, Древн. Руси, Западной Европы.

ВИКО (Vico) Джамбаттиста (1668—1744) — итал. философ, историк и филолог, создатель концепции социокультурной динамики человечества, предвосхитившей ряд плодотворных гипотез в области гуманитарного знания. В своем гл. труде «Основания новой науки об общей природе наций» (1725) В. пытался объяснить происхождение и природу иск-ва с помощью культурно-исторического подхода. *Изящные искусства*, культивирующие эстетическое наслаждение, присущи, с его т. зр., лишь «просвещенным временам», последней эпохе мировой истории, к-рая начиналась с «варварства», а «первые люди» с их необузданной фантазией и дикими страстями могли создать лишь «искусства необходимости и пользы» — технические изобретения, священные гимны, эпические сказания. Воспевание богов и героев не служило устале усталых воинов, земледельцев и скотоводов, а было естественным, единственно возможным для той эпохи способом осмысления действительности посредством «фантастических универсалий» — персонификации природных и социальных сил в виде «теологических и героических характеров». Поэтому *мифы* и *эпос*, по В., дают фантастическое отображение реальной истории, т. е. содержат историческую истину, нуждающуюся лишь в переводе на язык «зрелой человечности». Несравненная поэтическая сила Гомера, признанного «царя поэтов», объясняется не его индивидуальными свойствами (Гомера В. рассматривает как один из «героических характеров» наподобие Геракла, Ахилла или Одиссея), а удивительной

мощью воображения, присущей людям той поры. Т. обр., поэзия, согласно В., была древнейшим языком человечества. И этим можно столь же восхищаться, сколь и ужасаться: ведь оборотной стороной господства воображения были «ужасные суеверия» и чрезвычайно жестокие нравы, о чем свидетельствуют те же гомеровские поэмы. С развитием счета и письма, по мысли В., язык постепенно «одухотворяется», становится средством выражения абстракций и абстрактного мышления (рефлексии). Тогда-то вместе с философией и др. науками появляется и «человеческая поэзия», т. е. сознательно поддерживаемое и сделавшееся особым занятием иск-во слова. Эта поэзия превосходит первоначальную утонченной гуманностью (в силу развития образованного вкуса и нравственного сознания), но уступает в живости и силе характеров. Древн. *трагедия* еще сохраняет эпическую мощь, но поэтическая сила убывает по мере того, как изображение спускается с неба на землю, и *комедия* уже представляет собой рациональную разработку «портретов», воплощающих разновидности человеческой природы. Так В. приходит к выводу, что развитие науки и просвещения идет рука об руку с угасанием иск-ва. Позднее — и независимо от В. — аналогичный взгляд отстаивал Гегель. В XX в. идеи В. оказали влияние на худож. практику двух знаменитых ирландцев — поэта и драматурга-символиста У. Йитса и представителя *авангардизма* Дж. Джойса (роман «Поминок по Финнегану»).

ВИНКЕЛЬМАН (Winckelmann) **Иоганн Иахим** (1717—68) — нем. историк иск-ва, представитель Просвещения, сыграл большую роль в формировании эстетики *классицизма*. В 1754 г. принял католичество; с 1763 г. — генеральный хранитель древностей в Ватикане. Эстетические воззрения В. складывались под влиянием идей просветителей, одно время он был слушателем лекций *Баумгартена* в Галле. Сущностью иск-ва он признавал подражание природе (*Подражания теория*) и античным образцам (последний путь

считал более плодотворным). Элементы платонизма в подходе к прекрасному соединял с индуктивным его исследованием. Осн. произв. В.— «История искусства древности» (1763), в котором он с просветительских позиций анализировал историю античного иск-ва. Причины его расцвета В. видел в климате и образе правления, в политической свободе афинского полиса. В развитии греч. иск-ва он различал четыре периода (соответственно стилям): архаический, возвышенный (Фидий и Скопас), прекрасный (Пракситель), эклектичный (миловидный). Эстетический идеал В.— «благородная простота и спокойное величие» (определение заимствовано им у Перикла), внутренняя страстность и внешнее спокойствие — был подвергнут критике Лессингом за настроения стоицизма, примирение со страданием. Исследования В. способствовали пробуждению интереса к классическому иск-ву, оказали глубокое влияние на мировую эстетическую мысль (от Лессинга до Гегеля и фр. неоклассицистов), на дальнейшее развитие иск-ва (его эпигоны защищали академизм конца XVIII — нач. XIX в.).

ВКУС ЭСТЕТИЧЕСКИЙ — способность человека по чувству удовольствия или неудовольствия («нравится» — «не нравится») дифференцированно воспринимать и оценивать различные эстетические объекты, отличать прекрасное от безобразного в действительности и в иск-ве, различать эстетическое и неэстетическое, обнаруживать в явлениях черты трагического и комического (чувство юмора). По отношению к оценке произв. иск-ва В. э. конкретизируется как худож. вкус. В истории эстетики интерес к проблеме В. э. проявился уже в XVII—XVIII вв. Фр. просветители и теоретики классицизма (Буало, Монтескье, Вольтер и др.) рассматривали ее с позиций рационализма и нормативизма, представители англ. сенсуалистической эстетики (Шефтсбери, Хом и др.) выводили В. э. из человеческих ощущений, но связывали его с нравственностью. В противоположность Хатчесону и Бёрку, утверждавшим всеобщность В. э., Юм подчеркивал его субъектив-

ность. Особое место разработка этой проблемы занимает в эстетике Канта, отметившего противоречивый, общественно-индивидуальный характер В. э. Развивая традиции рус. революционно-демократической мысли (Белинский, Чернышевский), марксистско-ленинская эстетика рассматривает В. э. как социально-историческое явление, диалектически сочетающее в себе элементы как классового, так и общечеловеческого. Индивидуальный В. э. представляет собой эстетическую установку, формирующуюся в эстетическом опыте человека и, в свою очередь, включающуюся в новый опыт, опосредствуя каждое новое эстетическое восприятие и переживание. В. э. является субъективным критерием эстетической оценки, к-рая в известной мере интуитивна (Интуиция эстетическая), т. е. эмоционально предшествует рациональному эстетическому суждению. Однако качество В. э. определяется тем, в какой мере выраженная в нем субъективная оценка соответствует объективной эстетической ценности (Ценность эстетическая). Хороший В. э.— способность получать наслаждение от подлинно прекрасного и эмоционально отвергать безобразное, а также потребность воспринимать, переживать и создавать красоту в труде, в поведении, в быту, в иск-ве. В. э. является плохим, дурным, извращенным, когда человек равнодушно или даже с отвращением воспринимает красоту и получает удовольствие от уродливого. Количественной характеристикой вкуса считается степень его развитости или неразвитости, широты или узости. Развитость В. э. определяется глубиной постижения эстетических ценностей, способностью выявить богатство значений, к-рыми они обладают. Неразвитый вкус в известных пределах может быть хорошим, неиспорченным, но за этими пределами он не может служить надежным ориентиром в эстетически-ценностном отношении. Широта или узость В. э. во мн. зависит от того, насколько обширна область эстетических ценностей, доступная вкусовой оценке, в какой мере способен человек эмоционально оценить эс-

стетические ценности различных эпох, национальных культур, создаваемые в разнообразных видах и жанрах иск-ва. В. э. как вид эстетической способности и потребности человека — существенная особенность личности. Ее уникальность определяет и своеобразие В. э. Те или иные вкусовые предпочтения зависят от воспитания, привычек, характера, жизненного опыта, общения человека. И такое своеобразие в рамках хорошего вкуса вполне допустимо; применительно к нему оправдано выражение «о вкусах не спорят». Иное дело извращенные вкусы или откровенная безвкусица, искажающие саму сущность эстетического. С ними, разумеется, нельзя мириться. Но спор о вкусах, вполне оправданный в этом случае, требует рационального обоснования вкусовых оценок путем обращения к такому более обобщенному фактору эстетически-оценочной деятельности, как эстетический идеал (*Идеал эстетический*). Будучи социально обусловленным, В. э. личности формируется под воздействием окружающей среды, образа жизни, большое влияние на него оказывает иск-во, к-рое в качестве худож. начала включается в быт и труд людей (*Эстетическая организация среды*) и действует повседневно, подчас незаметно. Идеалы и мировоззрение человека определяют общую направленность вкусовых оценок. Несомненная связь В. э. и с таким социально-психологическим явлением, как мода. Формирование В. э. — одна из задач эстетического воспитания.

ВОЗВЫШЕННОЕ — категория эстетики, характеризующая эстетическую ценность предметов и явлений, к-рые обладают большой положительной общественной значимостью, но в силу своей колоссальной мощи и масштабов не могут быть сразу полностью освоены об-вом, личностью, таят в себе огромные потенциальные силы. По отношению к этим непокоренным, порою грозным силам человек не свободен. Если прекрасное — сфера свободы, то В. — сфера относительной несвободы человека. В этом смысле В. выражает превосходство объекта по отношению к вос-

принимающему его индивиду. Объективными источниками В. выступают величественные явления природы, всемирно-исторические перевороты, одухотворенная деятельность человека в переломные моменты общественного развития и его личной жизни. Представляя собой нечто исключительное, выходящее из ряда повседневных явлений жизни, то, что прерывает обыденное ее течение, В. вызывает чувство восторга или радости, к к-рому может примешиваться и чувство тревоги, даже страха. В то же время В. предполагает преодоление этих негативных эстетических эмоций и утверждение силы и могущества человека. Чувство восторга при восприятии В. порождается его масштабами и положительной общественной значимостью, страх — неосвоенностью явления, неподчиненностью человеческой воле. В зависимости от превалирования одного или др. объективного начала (масштабность, положительность или грозность, неосвоенность) и соответственно вызываемого ими чувства при эстетическом восприятии различают две разновидности В. — пафосно-величественную его форму, приподнимающую человека, его достоинство, и грозно-устрашающую, подавляющую человека. Деятельность людей втягивает масштабные неосвоенные явления в сферу общественных отношений. Даже силы природы, несущие с собой разрушение, причиняющие бедствия людям, не лишаются глобальной перспективной положительной ценности для человеческого рода. Развитие об-ва, приближая человека к овладению этими силами, лишает их страшных, пугающих черт, раскрывает их подлинное величие, их дружелюбность, а не враждебность людям. Полное освоение явления, овладение им изменяет и его эстетическую характеристику: из В. оно становится прекрасным. В ходе развития об-ва сфера прекрасного расширяется за счет В., а поскольку расширение познанных и освоенных явлений открывает новые горизонты освоения, постольку, как это ни парадоксально, переход В. в прекрасное одновременно расширяет его сферу. Масштабы и

мощь В. творений и деяний человека и об-ва таковы, что полное их освоение может быть лишь итогом целого исторического процесса. В. в иск-ве отражается в масштабных, пафосных (*Пафос*), монументальных формах (*Монументальное искусство*), особо интенсивными, яркими, приподнятыми средствами худож. выразительности. Теоретически В. сначала было осмыслено Цецилием (I в. н. э.) как стилистическая фигура *риторики* — в виде правил стиля, техники пафосной ораторской речи. Полемизируя с Цецилием в трактате «О возвышенном», Псевдо-Лонгин делает первый шаг к осмыслению В. как эстетической категории, что окончательно утвердилось в эстетике начиная с эпохи Просвещения. В истории эстетики можно выделить два подхода к характеристике В. Прежде всего, идущее от *Бёрка* противопоставление его прекрасному. Сосредоточив внимание на анализе структуры чувства В., *Кант* подчеркивает его сверхчувственный характер в противоположность прекрасному, свойственному упорядоченному опыту миру явлений. Если прекрасное, по Канту, нравится «без всякого интереса», то В. — «в силу своего противодействия интересу (внешних) чувств». Подразделение В. на два вида: математическое (масштабность по величине, количеству), связанное с теоретическим отношением к природе, с познанием, и динамическое (значительность по качеству, силе), связанное с желанием, с практическим отношением, отстаивал и *Шиллер*. В известной мере этот взгляд послужил теоретической основой романтического направления в иск-ве (*Романтизм*). Для др. подхода к осмыслению категории В. как определенной ступени прекрасного характерен историзм. Так, *Винкельман* рассматривает В. в качестве осн. признака предклассического иск-ва Греции, К. Зольгер — как «устремление к красоте». Фр. эстетики XIX в. (*Сурьо*, Н. Жоффруа) видели в В. высшую форму прекрасного. *Гегель* связывал с В. эстетическую характеристику этапа движения абсолютного духа, мирового исторического процесса, к-рому соответствует

романтическая стадия развития иск-ва, когда на первый план выходят поэзия и музыка. Эти виды иск-ва, В. в целом характеризуются, по Гегелю, превалированием идеи, духа над формой, материей. Он диалектически соотносит В. с прекрасным, особенно на классическом этапе развития иск-ва, где они выступают в синтезе. На романтическом этапе акцент перемещается на возвышенный *характер*, всемирно-историческую личность. Ложное истолкование В. у эпигонов Гегеля, как и вообще идеалистическая его трактовка, были подвергнуты критике в эстетике рус. революционных демократов. Пытаясь дать В. материалистическое обоснование, *Чернышевский* характеризовал его как «великое». Идеалистические теории в эстетике XX в. либо вовсе отрицают самостоятельное значение В. (*Кроче*), либо лишают его общественного содержания, сводя к антагонизму между величием природы и величием души человека, взятого вне времени (совр. фр. персонализм). Своеобразна т. зр. *Гартмана*, к-рый рассматривает В. как одну из характеристик эстетической ценности, как род прекрасного, относя его прежде всего к неизобразительным иск-вам — *архитектуре* и *музыке*. Марксистская эстетика синтезирует исследование структуры В. и исторических форм его проявления, связывая его с общественными идеалами и с наиболее полным раскрытием и проявлением сущностных сил человека. «Собственная сущность человека много величественнее и возвышеннее, чем воображаемая сущность всех возможных «богов», которые ведь представляют собой лишь более или менее неясное искаженное отображение самого человека», — писал *Энгельс* (т. I, с. 593—594).

ВОЗРОЖДЕНИЯ ЭСТЕТИКА — эстетическая мысль, сформировавшаяся в период между средневековьем и новым временем, к-рый переживали все страны Запада (приблизительно XIV—XVI вв.) и мн. страны Востока. Переходный характер эпохи, происходящий во всех областях жизни процесс освобождения от средневековых пут и вместе с тем еще неразвитость становящихся капита-

листических отношений не могли не сказаться на особенностях худож. культуры и эстетической мысли того времени. Название «Возрождение» (фр. термин «*Ренессанс*») связано с отношением к античному наследию, однако влияние последнего, при всей его важности, не было определяющей чертой культуры (в т. ч. и эстетики) данной эпохи. При всей сложности и неоднозначности В. э. в качестве ее одного из осн. принципов можно выделить абсолютизацию человеческой личности в ее целостности (в отличие от античной мысли, абсолютизирующей чувственно-материальный и внеличностный космос, а следовательно, и материальное начало в человеке, и средневековых религиозных представлений с их гипертрофией духовного). Для эстетических трактатов и произв. иск-ва В. характерно идеализированное представление о человеке как о единстве разумного и чувственного, как о свободном существе с беспредельными творческими возможностями. С антропоцентризмом связано в В. э. и понимание *прекрасного, возвышенного, героического*. Принцип прекрасной артистически-творческой человеческой личности сочетался у теоретиков В. с попытками математического исчисления всякого рода *пропорций, симметрии, перспективы* (Альберти, Леонардо да Винчи, А. Дюрер и др.). Эстетическое и худож. мышление этой эпохи впервые опирается на человеческое восприятие как таковое и на чувственно-реальную картину мира (в отличие от умозрительной античной космологии и средневековой теологии). Здесь бросается в глаза также субъективистски-индивидуалистическая жажда жизненных ощущений, независимо от их религиозного и морального истолкования, хотя последнее в принципе не отрицается. В. э. ориентирует иск-во на подражание природе (*Подражания теория*). Однако на первом месте здесь не столько природа, сколько *художник*, к-рый в своей творческой деятельности уподобляется богу. В постепенно освобождающемся от церковной идеологии создателе произв. иск-ва больше всего ценится острый худож. взгляд на вещи,

профессиональная самостоятельность, специальные навыки, а его создания приобретают уже самодовлеющий, а не сакральный (священный) характер. Одним из важнейших принципов восприятия произв. иск-ва становится наслаждение (К. Раймонди, Л. Кастельветро и др.), что свидетельствует о значительной демократической тенденции в В. э. в противовес морализаторству и схоластической «учености» предшествующих эстетических теорий. Антропоцентрический принцип В. э. был тесно связан с гуманизмом, с различными степенями и оттенками свободомыслия. Деятели эпохи В., к-рых принято считать гуманистами по преимуществу, проповедовали свободу, индивидуальность человеческого развития, но вместе с тем не отрицали и очеловеченно понимаемой природы (Дж. Боккаччо, Л. Валла, Эразм Роттердамский, У. фон Гуттен и др.). Немалую роль в формировании В. э. играли идеи *неоплатонизма*, к-рый в отличие от античного носил не созерцательный, а гуманистический (связанный с ориентацией на человека) характер, был близок пантеизму (определенную роль в утверждении идей неоплатонизма в В. э. сыграл нем. философ Николай Кузанский, в наиболее яркой форме они были выражены М. Фичино и Дж. Пико делла Мирандола, возглавлявшими платоновскую Академию во Флоренции). Эстетическая мысль В. содержит не только идею абсолютизации человеческого индивида в противовес абсолютизации надмировой божественной личности в средние века, но и определенное осознание ограниченности такого индивидуализма, основанного на абсолютном самоутверждении личности. Отсюда мотивы трагизма, обнаруживающиеся в творчестве У. Шекспира, М. Сервантеса, Микеланджело и др. В этом противоречивость культуры, отошедшей от антично-средневековых абсолютных, но в силу исторических обстоятельств еще не нашедшей новых надежных устоев.

ВОЛЬТЕР (Voltaire) (настоящее имя Мари Франсуа Аруэ, Arouet) (1694—1778) — фр. писатель, философ-просветитель, публицист, общественный дея-

тель. Литературная деятельность В. была подчинена общественным целям: борьбе с засильем клерикализма, критике феодально-абсолютистской системы. Иск-во В. рассматривал как средство просвещения умов, преодоления предрассудков. В трагедиях («Брут», «Магомет» и др.) пропагандировал веротерпимость, гуманность, осуждал фанатизм и тиранию. Эстетика В. противоречива: он отстаивал эстетические каноны классицизма, в т. ч. три единства в драматургии, однако в литературных произв. выходил за их рамки; колебался между признанием относительности и изменчивости эстетических вкусов и установлением норм прекрасного. Противоречия его эстетических взглядов проявились в оценке творчества У. Шекспира, у которого, как считал В., был яркий, истинный и высокий талант, но не было «хорошего вкуса» и «знания правил». Эстетический вкус определяется В. как «чувствительность к прекрасному и уродливому в искусствах». Он различал хороший и дурной, извращенный вкус. Если хороший вкус способен распознавать истинную красоту, выражается в стремлении к естественности и простоте, то извращенный вкус оказывает предпочтение напыщенному и жеманному. Совр. ему об-во, по мнению В., было лишено хорошего вкуса вследствие засилья религиозных предрассудков, неразвитости общественной жизни и иск-ва. Путь к воспитанию вкуса В. усматривал в просвещении, большое значение придавал воспитательной функции иск-ва и решительно отвергал связанную с теорией естественного права идеализацию естественного состояния человека, критиковал философско-эстетическую концепцию Руссо. Иначе развивая общие предпосылки естественно-правовой теории, В. считал, что не дикари живут под властью естественного закона, а, наоборот, цивилизованные люди следуют природе, т. к. прогресс — закон природы. Чем больше развиты иск-ва и науки, тем больше соблюдаются естественные законы. Дикарь для В. не естественный человек, а животное, к-рое еще не полностью развило свои свойства, кукол-

ка, к-рой еще предстоит стать бабочкой. Умственное развитие, просвещение В. рассматривал как одну из движущих сил истории, восхвалял цивилизацию и ее плоды. Отстаивая характерное для просветителей деление народов на «цивилизованные» и «дикие», В. относил к разряду «цивилизованных» народы не только Европы, но и мусульманского Востока и Китая, высоко оценивая их духовную культуру. Взгляды В. имели большой общественный резонанс и оказали влияние не только на фр., но и на нем. и рус. эстетическую мысль. Осн. произв., в к-рых нашли отражение эстетические взгляды В.: «Рассуждение о трагедии» (1730), «Храм вкуса» (1733), «Философские письма» (1733), «Рассуждение о древней и новой трагедии» (1748), «Обращение ко всем нациям Европы» (1761), «Комментарии к Корнелию» (1764), «Философский словарь» (1764—69).

ВООБРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — способность сознания синтезировать и творчески преобразовывать восприятия и представления, создавать образы и модели бытия в соответствии с принципами худож., духовно-практического освоения мира. Специфика В. х. обусловлена характером творческой деятельности в иск-ве, цель к-рой создание новой, худож. реальности, представляющей единство худож. правды и условности. По своей природе В. х. — конструктивно-созидательно, отличается способностью соединять многообразное, удерживать в представлении целое. Действие механизма В. х. проявляется в обобщении, продуцировании и выражении худож. идей, образотворчестве. В отличие от непровольной переработки жизненных впечатлений (преобразовании опыта в фантазии) В. х. характеризуется организованной направленностью, включенностью в реальный процесс целесообразной духовно-практической деятельности, продуктом к-рой является произв. иск-ва (*Произведение художественное*). Включаясь в процесс худож. созидания, продуктивная сила В. х. позволяет по-новому скомбинировать элементы жизненного опыта, представить наблю-

даемое в новых, неожиданных связях и сочетаниях, создать картины несуществующего в действительности, но возможного, говоря словами *Аристотеля*, по вероятности или необходимости. В. в иск-ве — своеобразный «магический кристалл», сквозь призму к-рого корректируется разработка худож. темы, распознаются скрытые свойства явлений, их социально-эстетический смысл. От него во мн. зависит претворение содержательных и формальных худож. находок в органическое худож. целое. В. в своей свободной деятельности, считал *Кант*, соотносит эмпирическую чувственность с категориями рассудка, приводит в движение интеллектуальные творческие силы. Как акт познающего сознания, В. х. выполняет поисковую, эвристическую функцию. Богатство и гибкость, животворная энергия В. расширяет прогностические горизонты иск-ва: активизирует опережающее отражение, предвосхищение будущего (*Предвосхищение в искусстве*). С помощью В. х. удастся представить в иск-ве невероятное (таковы, напр., произведения писателей-фантастов Ж. Верна, Г. Уэллса, К. Чапека, И. Ефремова и др.), претворить возможное и желаемое в осуществленное, включить в культурный контекст и тот возможный опыт, к-рый человечеству еще предстоит приобрести. Существенное свойство В. х. — нацеленность на конструктивно-творческую работу в *материале искусства*, сопряженность с чувством *красоты*. Реализация В. х. осуществляется в различных формах: агглютинации (способствующей созданию сфинксов, кентавров, демонов), *гиперболизации*, заострения, *типизации*. Мир, созданный В. х., оценивается с учетом критериев *художественности*, эстетической мотивировки, социальной действенности. В. х. необходимо также для репродуктивной худож. деятельности, эстетического восприятия (*Восприятие эстетическое*), полноценного общения с иск-вом. Незрелость, бедность В. х. как духовно-практической способности человека препятствует освоению богатств худож. культуры, ограничивает диапазон эстетического

развития личности, служит одной из причин плохого, примитивного вкуса. Пробуждение и развитие творческого В., позволяющего видеть мир с высоты определенного уровня человеческой культуры, — важная задача эстетического и собственно худож. воспитания.

ВОРДСВОРТ (Wordsworth) **Уильям** (1770—1850) — англ. поэт, представитель т. наз. «озерной школы», куда кроме него входили С. Т. Колридж и Р. Саути. Идеино-эстетически этих разных поэтов объединял романтический протест против буржуазной действительности. Выход «Лирических баллад» (1798) В. и Колриджа знаменовал начало англ. *романтизма*. Эстетические и литературно-критические работы В. (в частности, предисловие к «Лирическим балладам», 1800) показывают связь В. с англ. философской традицией XVIII в. (сенсуализм, эмпиризм). Гл. в его творчестве — верность природе, к-рая наделена у В. чертами особой духовности. Поэзия — отражение человека и природы; осн. в ней — эмоциональный аспект. Будучи более тонкой натурой, способной вдохновляться отсутствующим, поэт управляет чувствами человека, укрепляет и очищает их. Простоту языка В. рассматривал как способ преодолеть традиционный риторический язык поэзии, приблизить его к разговорной речи. С этой установкой согласуется и крестьянская тема поэзии В., и его вражда совр. городской цивилизации. Отсюда же характерный для мн. романтиков культ детства, его безыскусной мудрости.

ВОРОВСКИЙ **Вацлав Вацлавович** (1871—1923) — советский дипломат, публицист, литературный критик. В. последовательно отстаивал материалистический подход к иск-ву как общественному явлению и важному фактору познания и преобразования мира и человека. Определяя специфику иск-ва как формы эстетического *сознания*, В. подчеркивал, что *художник* имеет дело с действительностью, «не зависящей от его воли», а худож. правда есть не что иное, как «эстетически претворенная жизненная правда». Решающую роль в худож. творчестве В. прида-

вал *мировоззрению*, причем взгляды, понятия, предрассудки, оценки художника он рассматривал как «непосредственный плод той среды, из которой он вышел и с которой он живет одной духовной жизнью». В годы реакции, когда буржуазно-либеральные представители рус. интеллигенции предприняли попытку в своем сборнике «Вехи» (1909), к-рый *Ленин* оценил как «энциклопедию либерального ренегатства», опорочить *Белинского*, *Добролюбова*, *Чернышевского*, В. последовательно отстаивал непреходящее значение эстетического наследия рус. революционных демократов (*Революционно-демократическая эстетика*), показывал связь их творчества с освободительным движением в России. Большое место в работах В. занимает критический анализ теории и практики *декадентства*. В одной из лучших в марксистской эстетике работ — «В ночь после битвы» (1911) В. раскрыл источники и причины появления в определенные исторические периоды «литературной реакции» как отражения реакции общественной. В. противопоставил пессимистическим мотивам буржуазного декадентского иск-ва реалистические традиции *Пушкина*, *Толстого*, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, др. рус. писателей — представителей *критического реализма*. В. одним из первых в марксистской худож. критике обнаружил рождение качественно нового направления — пролетарского иск-ва, тесно связанного с рабочим движением и идеологией марксизма-ленинизма, формирование лит-ры нового типа, во главе к-рой стоял *Горький*. Отличительная особенность работ В. — тесная связь эстетической литературной проблематики с общественной жизнью, идеологической борьбой. Осн. работы, в к-рых выражены эстетические взгляды В.: «Легенда старого замка» (1907), «О буржуазности модернистов» (1908), «Базаров и Санин» (1909), «Леонид Андреев» (1910), «В ночь после битвы».

ВОРОНСКИЙ Александр Константинович (1884—1943) — советский литературный критик, публицист, писатель. Выступал по проблемам эстетики, методологии худож. критики, теории иск-

ва. По инициативе В., к-рую поддержали Н. К. Крупская и *Ленин*, в 1921 г. был создан первый советский литературно-худож. и научно-публицистический журнал «Красная новь», помещавший статьи и по проблемам эстетики. *Луначарский* называл В. одним из «образованнейших и наиболее глубоких представителей нашего художественного и научно-художественного коммунистического мира». Основопологающим в эстетических воззрениях В. было понимание иск-ва как познания жизни. Опираясь на идеи *Белинского*, В. писал: «Искусство, как и наука, познает жизнь. У искусства, как и у науки, один и тот же предмет: жизнь, действительность». Считая, что наше иск-во должно обратиться к «серьезному художественному познанию действительности», В. подчеркивал значимость в этом процессе эмоции, позволяющей *художнику* «слиться» с предметом отражения и полнее выявить свою индивидуальность. Но при рассмотрении проблем худож. познания В. некритически использовал понятие интуиции, идеалистически истолкованное *Бергсоном*, хотя сама интуитивистская философия была чужда ему как стороннику марксистской теории отражения, *реализма*. В. выступал против распространенных в 20-е гг. идей о сведении иск-ва лишь к иллюстрации «лозунга момента» или замены его «строительством жизни», в спорах о новой культуре отстаивал бережное отношение к худож. наследию. Активно участвуя в строительстве советской культуры, В., однако, иногда допускал в своих публикациях неточные формулировки, дававшие повод рапповской критике для обвинений в том, что он якобы отрицает пролетарскую культуру. Объективную оценку эстетические взгляды В. получили в совр. исследованиях, справедливо признающих значение его теоретико-публицистической деятельности в становлении советской эстетики (разработка проблем функций иск-ва, реализма) и худож. критики. Осн. работы В. по проблемам эстетики: «Искусство как познание жизни и современность» (1923), «Искусство видеть мир (о новом реализме)» (1928).

ВОСПРИЯТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ (художественное) — вид эстетической деятельности, выражающийся в целенаправленном и целостном В. произв. иск-ва как эстетической ценности, к-рое сопровождается эстетическим переживанием. Нек-рые исследователи обозначают этот процесс как «худож. В.». Однако тогда исчезает, остается в тени разница между профессиональным худож. прочтением произв. иск-ва и принципиально непрофессиональным его В., к-рое имеет открытый характер, включающий жизненный опыт субъекта, его эстетический вкус и ценностные ориентации. Поэтому употребление в данном случае понятия В. э. представляется более предпочтительным. Специфику же В. явлений действительности, эстетическую ценность к-рых субъекту предстоит открывать самому, более точно передает понятие «*эстетическое созерцание*». В. э. не есть простое воспроизведение худож. произв. в сознании. Это сложный процесс со-участия и со-творчества воспринимающего субъекта. От эстетической деятельности *художника* — творца произв. иск-ва В. э. отличается то, что оно не технологично и движется в обратном направлении: от В. результата (произв. в целом) к заложенной в нем *идее*. Худож. произв. не дано субъекту В. непосредственно. Между произв. и воспринимающим субъектом всегда существует эстетическая *дистанция* — сознание того, что перед ним лишь изображение действительности, а не сама действительность. Эту мысль Л. Фейербаха выделил *Ленин*. Для преодоления дистанции необходима определенная настроенность субъекта (*Установка эстетическая*) на В. худож. произв. как если бы оно было действительностью, не забывая в то же время о его *условности* (эту особенность В. э. раскрывает и использует, напр., прием рассказчика-очевидца в литературном повествовании). В. э., т. обр., амбивалентно (*Амбивалентность*): его субъект одновременно верит и не верит в реальность изображаемого. В. э. во мн. определяется худож. произв., к-рое не только является осн. источником худож. информации, но и за-

дает сам способ ее «прочтения», «перевода» в эмоционально-образный план субъекта. Сложность В. э. обусловлена тем, что идея произв. непереводаема в вербальный, словесно-понятийный план (по образному определению Э. Хемингуэя, она подобна $\frac{7}{8}$ айсберга, скрытым под водой). На этом строит свою концепцию *символизм*, утверждающий, что эстетическая идея остается навсегда скрытой от обыденного сознания. Однако в худож. тексте (*Текст художественный*), в системе выразительных средств всегда заложен код, позволяющий расшифровать его сокровенный смысл. Проникновение в смысл худож. произв. зависит также от эстетических способностей (*Способность эстетическая*) субъекта, от степени развитости его эстетического чувства. Избирательность и глубина В. э. обусловлены состоянием культуры об-ва и общекультурным потенциалом самой личности, системой ее ценностных ориентаций. Продуктом В. э. становится «вторичный» образ и смысл, к-рый совпадает и не совпадает с образом и идеей, задуманными автором. По словам поэта: «Книга должна быть исполнена читателем, как соната...». В процессе В. э. можно выделить несколько узловых моментов: установка на В. худож. произв., предварительная эмоция от встречи с ним; радость узнавания в нем ожидаемого образа, его развитие на основе ассоциаций (*Ассоциация в искусстве*) с представлениями, соответствующими собственному жизненному и культурному опыту субъекта. Поскольку худож. образ никогда полностью не совпадает с ожиданиями субъекта, постольку узнавание всегда принимает форму своеобразной игры: присвоения «чужого» худож. образа и эмпатии, «вчувствования» в него своих переживаний. В случае, когда худож. информация (*Информация художественная*) существенно превышает ожидания субъекта, В. э. либо разрушается (субъект оценивает худож. произв. как странное, *экстравагантное*, абсурдное, *безобразное*), либо на основе интенсивной работы воображения у него формируется новый образ-переживание, в к-ром идея, заложенная в произв.

художником, как бы заново рождается, открывается. Этот высший момент В. э. сопровождается глубоким эстетическим переживанием, к-рое вслед за *Аристотелем* можно охарактеризовать как *катарсис*. Завершает процесс В. э. эстетическое суждение, имеющее уже рефлексивный характер (*Суждение эстетическое*). В. э. не всегда выступает в развернутом виде. Оно может остановиться на предварительной эмоции или на уровне узнавания привычных образов, но может и подняться до высокого напряжения (потрясения), когда субъект переживает радость не только от открывшегося ему смысла, но и от самого акта открытия.

ВРЕМЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — см. *Пространство и время в искусстве*.

ВЧУВСТВОВАНИЯ ТЕОРИИ — эстетико-психологические концепции, в к-рых как основа эстетического переживания и постижения мира полагается принцип «вчувствования». В. т. развивались во второй половине XIX—нач. XX в. в рамках субъективно-идеалистической философии. В работах основоположников этого подхода Р. Фишера и Ф. Т. Фишера содержание данного принципа раскрывалось как особая связь внутреннего переживания с созерцанием внешней формы, проекция чувств на воспринимаемые субъектом образы. Считалось, что свойства предмета восприятия есть результат перенесения на них чувств субъекта (отсюда возникают, напр., картины «грустного» или «веселого» пейзажа). В психологических теориях Р. Г. Лотце и *Липпса* устанавливалась связь эстетического чувства с органическими переживаниями человека и утверждалось, что ощущение эстетической ценности возникает лишь в тех чувственных образах, где человек находит отражение себя самого, причем отражение непосредственное, положительное и возвышающее субъекта. Согласно Липпсу, В. есть «объективированное самочувствие». К. Грос отмечал активную роль воображения и фантазии в формировании чувственно данных представлений путем внутреннего подражания им. В эстетических концепциях В. Воррин-

гера и *Ли Вернон* В. т. значительно модифицируются в плане сближения их с формалистическими исканиями *абстракционизма* и *экспрессионизма*. Так, В. Воррингер считал, что потребность человека к одухотворению дополняется противоположным стремлением к абстракции, исходящим из чувства страха и беспокойства как источника творчества. В дальнейшем идеи В. т. использовались преимущественно в рамках представлений об *эмпатии*. Некоторые из этих идей получили развитие в эстетической концепции *Выготского*, к-рый подчеркивал творческую возможность В. и *фантазии* в акте худож. творчества.

ВЫГОТСКИЙ Лев Семенович (1896—1934) — советский психолог, идеи к-рого оказали большое влияние на эстетику, литературоведение, *искусствознание*. В предреволюционный период написал ряд работ по литературной критике и эстетике, в к-рых чувствовалось влияние импрессионистского направления, выступившего в противовес традиционной «академической» критике под именем «читательской критики». Задача последней усматривалась в том, чтобы уловить эстетическое переживание (*Чувство эстетическое*), вызванное произв. иск-ва, в его непосредственной данности субъекту, отрешившись от всего «внешнего». Верная мысль о том, что произв. иск-ва можно понять не иначе как пережив его собственной душой, оборачивалась при таком подходе субъективистской трактовкой. В послереволюционные годы В. становится последовательным приверженцем марксизма в эстетике и психологии. Под влиянием *Плеханова* он усваивает положение, согласно к-рому иск-во обусловлено психикой общественного человека. Исследования В. в области *психологии искусства* получили известность не только в психологических кругах, но и в среде худож. интеллигенции. Его идеи нашли отклик у *Эйзенштейна*, широко пропагандировались пианисткой М. В. Юдиной и др. В. определял иск-во как «социальную технику чувств», понимая само чувство как целостную эстетическую реакцию, вызываемую особой организацией (структурой) худож.

произв., присущей ему «психологией формы». В психической организации субъекта, воспринимающего произв. иск-ва, «противочувствие» возникает как эффект столкновения двух противоположно направленных элементов структуры этого произв. В басне, *эпосе*, *драме* всегда имеется «два тока», дающих «короткое замыкание». Опираясь на эстетику *Шиллера*, В. выдвинул положение о «преодолении материала худож. формой». В его основе лежала установка на то, чтобы раскрыть присущую иск-ву диалектику формы и содержания, благодаря к-рой последнее воздействует на воспринимающего произв. иск-ва иначе, чем само по себе, в отрыве от формы. Психологическое объяснение эстетической реакции, согласно В., непременно должно быть психофизиологическим, т. е. охватывающим процессы не только в сознании и подсознании, но в организме как целостной системе, реализующей свою активность посредством нейромеханизмов, работа к-рых, в свою очередь, подчинена социокультурным факторам. Чувства противоположного свойства вызывают *катарсис*, в трактовке к-рого В. придерживался идеи о том, что иск-во — «организация нашего поведения на будущее», мобилизация душевных сил человека во имя высших социальных целей. Отстаивая марксистское понимание сущности иск-ва, В. показал необходимость дополнить социологический анализ эстетическим, а в последнем опираться на социально-психологические (обращенные к личности и ее переживаниям) основания. Идеи В. стали основополагающими для разработки психологии иск-ва. Осн. труды по проблемам эстетики: «Трагедия о Гамлете, принце датском, У. Шекспира» (1916), «Психология искусства» (1925).

ВЫМЫСЕЛ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ — специфический акт художественного творчества, способствующий конструированию мыслимых и возможных вариантов бытия, представлению того, что может и должно быть. Продуктивные свойства В. основаны на работе воображения (*Воображение художественное*), обеспечивающего разведку нового, творческое комбинирование, обоб-

щение и синтезирование в процессе худож. деятельности. Посредством В. совершается в иск-ве освоение мира в его смысловой перспективе, пересоздание реальных форм, эстетическая организация материала. Как атрибут худож. мышления (*Мышление художественное*), В. х. способствует созреванию *замысла*, развитию и выражению отправных идей. Его конструктивно-созидательная природа проявляется и на последующих стадиях *творческого процесса*. Он является необходимой предпосылкой худож. обобщения, особенно таких его форм, как *идеализация*, *символизация*, решающую роль играет в создании прообразов предстоящего, потенциального бытия, в представлении фантастических, невероятных ситуаций. Опираясь на свободную игру *фантазии*, художник может творчески экспериментировать, прибегать к созданию собственных версий и воображаемых фикций. Действенность В. х. определяется не внешней правдоподобностью, а логикой его худож. развертывания, эстетической мотивировкой, глубиной проникновения в смысл явлений. Бессмысленное с т. зр. обычных познавательных критериев оказывается в иск-ве не праздною, нелепой выдумкой, а формой условного полагания (*Условность*), содействующего осмыслению различных сторон действительности. В реалистическом иск-ве В. х. отличается эстетической содержательностью, чувством *меры*, что обеспечивает необходимый баланс совпадения и несовпадения вымышленного худож. мира и мира действительного, отображаемого в произв. Нарушение этого баланса в иск-ве ведет либо к натуралистическому копированию действительности, либо к формалистическому фантазированию без опоры на объективно-действительное и опыт *публики*, к к-рой всегда обращено худож. произв. и без к-рой невозможно его бытие. Идеальная заданность худож. произв. обязательно предполагает эстетическое доверие и соучастие публики, ее прочувствованный отклик. Именно такой смысл заключен в афористических пушкинских строках: «Над вымыслом слезами обольюсь».

Г

ГАЗАЛИ (аль-Газали) **Абу Хамид Мухаммед ибн Мухаммед** (1058/59—1111) — мусульманский теолог и философ. Эстетические воззрения его тесно связаны с нравственной философией. В разработанной им иерархической системе ценностей они располагаются по линии возрастающей чистоты вызываемого чувства — от ценности жизни (существования) через ценность блага и нравственную ценность к эстетической ценности и ценности любви как таковой. *Красота*, по Г., в каждом особом своем проявлении свойственна лишь определенному кругу объектов и ее степень зависит от степени реализации в предмете подходящего и возможного для него *совершенства*. Прекрасными могут быть не только предметы чувственного восприятия и воображения, но и умопостигаемые объекты («прекрасный характер», «прекрасная наука», «прекрасная жизнь»), причем оценить духовную красоту человека сложнее, чем физическую. Слушание *музыки* Г. считал запретным для тех, кто рассматривает ее лишь как средство увеселения, разрешенным — для тех, кто наслаждается ею, получая удовольствие от прекрасных мелодий самих по себе, желательным — для тех, у кого мелодии пробуждают благородные и возвышенные чувства, вроде тех, что сопряжены с радостными событиями (свадьба, рождение ребенка), или страстное влечение к богу. Сравнивая возможности эстетического воздействия Корана и обычных поэтических соч., Г. отмечает преимущества последних: то, что слышат впервые, впечатляет силь-

нее, нежели то, что давно известно, Коран же все знают наизусть, тогда как поэты сочиняют каждый раз что-то новое; стихи поэтов ритмичны, а Коран лишен последовательного и четкого ритма; декламация обычных стихов допускает вариации — чтение Корана канонизировано; обычные поэтические произв. можно переложить на музыку — в отношении стихов Корана это недопустимо; обычные стихи можно читать на выбор, учитывая настроения и вкусы слушателей, — с сурами Корана этого сделать нельзя; обычные стихи созданы людьми, а потому находят у них живой отклик, между тем как Коран есть чудо, сотворенное богом. Эстетические идеи Г. изложены преимущественно в его книге «Оживление религиозных наук».

ГАМАН (Hamann) **Иоганн Георг** (1730—88) — нем. филолог и философ-иррационалист, оказавший влияние на движение «Буря и натиск». Роль Г. в истории эстетики сугубо пропедевтическая (подготовительная): он выступил как критик плоского рационализма раннего Просвещения, противопоставив ему утверждение творческого начала мистической *интуиции*. Работы Г. фрагментарны, ироничны, афористичны, написаны замысловатым языком, перегружены авторскими примечаниями. Для эстетики наибольший интерес представляет сборник «Крестовые походы филолога» (1762), а в нем эссе «Эстетика в орешке». Возражая *Баумгартену*, Г. настаивал на том, что сфера чувств, *эстетическое* — не низшая сфера, а сосредоточивает всю полноту познания:

«Поэзия — родной язык человечества». Беду рационализма Г. видит в отрыве от природы. Отсюда задача *эстетического воспитания* (прежде всего в школе), по Г., — в сохранении естественности человека.

ГАНСЛИК (Hanslick), **Эдуард** (1825—1904) — австр. музыковед и музыкальный критик, проф. Венского ун-та. Теоретико-эстетические идеи Г. получили отражение в его труде «О музыкально-прекрасном» (1854), в к-ром обосновывается необходимость научного подхода к изучению музыкальных явлений. Для реализации этой цели Г. совершает ряд теоретических операций: делает объектом анализа конкретный звучащий материал музыкального произв., отказываясь тем самым от метода исследования, опирающегося на описание впечатлений от *музыки*, результатом чего оказываются субъективные оценки и суждения о ней; очерчивает границы исключительно музыкального, принципиально отделяя «чистую» (инструментальную) музыку от музыки со словом и драматическим действием (вокальная музыка, опера). Выявляя специфические элементы музыкального, Г. обозначает осн. материалом музыки совокупность музыкальных звуков, а характерной особенностью их бытия — движение. Т. обр., по Г., содержание музыки составляют движущиеся звуковые формы, они и являют собой музыкально-прекрасное, высшее проявление к-рого — *мелодия*. Музыка, подчеркивает Г., выражает музыкальные мысли, а не изображает чувства. Акцентирование роли музыкального текста (*Текст художественный*) для объективного исследования музыки, а также значения формальных его сторон для более полного раскрытия содержания музыкального произв. составляет позитивное направление творчества Г. Негативные же его стороны связаны с абсолютизацией чистых музыкальных форм, замкнутых на себя, оторванных от окружающей действительности, социального содержания и назначения музыкального иск-ва.

ГАРМОНИЯ (гр. harmonia — созвучие, согласие, противоположность хаосу) — философско-эстетическая кате-

гория, означающая высокий уровень упорядоченного многообразия, оптимальное соответствие различного в составе целого, отвечающее эстетическим критериям *совершенства, красоты*. Г. — показатель, мерило исторически достигнутого уровня практически-духовного освоения человеком окружающей действительности. Являясь «результатом движения, уничтожающего существующую дисгармонию» (*Маркс К., Энгельс Ф.*, т. 26, ч. II, с. 588), Г. всегда относительна, исторически конкретна. Будучи объективным проявлением совпадений внешнего мира с потребностями свободного и всестороннего саморазвития человека, она выступает неотъемлемой качественной характеристикой содержания эстетического идеала, высшей социально-эстетической цели общественного развития — формирования гармонично развитой, общественно активной личности, сочетающей в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство. Как диалектическое единство реального и идеального, Г. предстает в качестве одного из важнейших критериев эстетической оценки (*Оценка эстетическая*). Понятие «Г.» присуще всем осн. эстетическим учениям как одна из гл. *категорий эстетики*, содержательно совпадающая с понятием о *прекрасном*, о красоте как единстве многообразного. «Нет красоты ни в чем без гармонии» (*Платон*). В зависимости от исторического уровня развития об-ва и самой эстетической теории понятие «Г.» получало различные, в чем-то дополняющие друг друга истолкования. Осн. ее характеристики разработаны уже в античной эстетической *культуре*, где Г. выступает как универсальный эстетико-космологический принцип мировоззрения. Она понимается здесь либо как мыслимое совершенство божественного космоса, либо как сверхприродная сущность вещей, недостижимая в реальной практической жизни, либо как мера всех вещей, идеал, к к-рому должен стремиться человек в своем творчестве (*пифагорейцы, Платон, Аристотель*). Античные философы отмечали диалектический характер Г. Классическое выражение

эта идея античного сознания получила у Гераклита: «Расходящееся сходится, и из различного образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через вражду...» (борьбу). В обогащенном и развернутом виде эта мысль органична для совр. научной эстетики, а также практики революционной борьбы за совершенствование, гармонизацию отношений об-ва и природы, личности и об-ва. В совр. мировой эстетике в зависимости от идейных и гносеологических установок приверженцев тех или иных направлений и эстетических концепций Г. понимается как: объективная возможность отношений человека с миром и достигаемый идеал; субъективно мыслимое и недостижимое совершенство, относящееся к сверхприродной сущности вещей; достижимый лишь в сфере иск-ва идеал красоты, призванной спасти мир; формальная характеристика *композиции*, структуры эстетически значимых предметов, родственная по смыслу понятиям *пропорция*, *симметрия*, *мера* и др. В марксистско-ленинской эстетике Г. осмыслена как объективная возможность соответствия меры предметов каждого вида и исторически меняющейся меры человека, взятого в качестве родового существа, как «творчество по законам красоты». Соответственно в и с к у с т в е Г. — это предмет отражения и одновременно худож. воплощение идеала совершенной действительности, основание эстетической критики наличного бытия. Иск-ву принадлежит заслуга открытия многообразия гармонических отношений человека с миром, прогнозирования возможностей гармонического и всестороннего развития человеческой личности. Иск-во эпохи Возрождения, напр., утвердило идеал земного человека, способного наслаждаться полнотой жизни, что отвечало потребностям восходящего капитализма (*Возрождения эстетика*). Позднее иск-во осуществило всестороннюю критику дисгармонической буржуазной действительности. Социалистическому иск-ву принадлежит худож. открытие человека не только как носителя и цели гармонического развития, но и как источника гармонического мироустрой-

ства; оно воплотило в своих произв. образ человека — революционера, преобразователя, творца, осуществляющего целенаправленную гармонизацию об-ва и личности.

ГАРТМАН (Hartmann) **Николай** (1882—1950) — нем. философ, основоположник объективно-идеалистического учения т. наз. «критической» онтологии. Согласно Г., бытие состоит из трех иерархически организованных слоев: физическо-неорганического, органического и духовного. Эстетическая проблематика разворачивается Г. в философии духа. Поскольку духовное бытие исследуется в осн. посредством феноменологического метода, эстетическую концепцию Г. относят к *феноменологической эстетике*. По Г., существуют три формы духа: личностный, объективный и объективированный дух. Объективации духа — произв. иск-ва — имеют двуслойную природу: «реальный» передний план (физически существующий худож. объект) и «ирреальный» задний план, «являющийся» через посредство переднего. В этом «явлении» рождается *прекрасное* и возникает эстетическое наслаждение. Но оно имеет место лишь тогда, когда произв., отделенное от своего создателя (объективированное), взаимодействует с живым, личностным духом. Именно личность побуждает «явление» ирреального плана, обнаружение его в реальном худож. объекте. То же самое происходит, когда человек открывает прекрасное вне иск-ва — в жизни, в человеке, в природе (здесь внутреннее «является» во внешнем, тип в индивиду и т. д.). В свою очередь, «являющийся» план «расслаивается», по выражению Г., на множество слоев: слов и выражений, душевных процессов, характеров, судеб, идейного содержания, выражающегося в идее личности и идее общечеловеческого. Глубина раскрытия заднего плана свидетельствует о глубине произв. и его восприятия. Эстетическая концепция Г. содержит ряд интересных идей — о познавательной роли иск-ва, о «внутренней истине» худож. произв., об объективности эстетического феномена и др. В то же время в ней недостаточно разработана пробле-

ма социальной функции иск-ва и прослеживается тенденция к субъективизму и *формализму*. Эстетические взгляды Г. нашли отражение в труде «Эстетика» (1953, опубликован посмертно).

ГЕГЕЛЬ (Hegel) **Георг Вильгельм Фридрих** (1770—1831) — представитель нем. классической философии, создатель теории диалектики на основе объективного идеализма. Уже в молодые годы Г. проявил интерес к эстетике, к-рая в тот период доминировала в его философии. В 1796 г. он утверждал, что высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический и что «истина и добро соединяются родственными узлами лишь в красоте». Позднее примат в философской науке в представлениях Г. переходит от эстетики к логике. Эстетика же предстает как философия иск-ва, занимающего подчиненную ступень в развитии абсолютного духа (т. е. форм общественного сознания, иерархия к-рых у Г. выглядит теперь так: иск-во, религия, философия). Новизна эстетики зрелого Г. состояла в акцентировании связи иск-ва и красоты с деятельностью и трудом человека (понимаемым идеалистически, ибо идеализм, как подчеркивал *Маркс*, «не знает действительной, чувственной деятельности как таковой»): изменяя предметы, человек запечатлевает в них свои определения, на этом основании возникает переживание *красоты*. Красота, по Г., всегда человеческа: мы называем животных красивыми, если обнаруживаем в них свойства, созвучные человеку, — силу, храбрость, добродушие и т. д. Красота — это чувственная форма идеи. Ее сфера — видимость, находящаяся посередине «между непосредственной чувственностью и идеализованной мыслью». Чувственное в иск-ве адресуется двум «теоретическим» чувствам — зрению и слуху; оно всегда одухотворено. Предельно общей эстетической категорией у Г. выступает *прекрасное*, роль к-рого в эстетике аналогична роли категории «бытие» в логике. Вне прекрасного нет иск-ва, но это не значит, что художник ограничивает свой материал красотой объективного мира. В «снятом» виде в состав иск-ва входит и *безобразное*, причем «снятие»

это происходит, поскольку благодаря мастерству художника, выносящего свой приговор к.-л. явлению, достигается «внутреннее примирение духа», т. е. преодоление безобразного красотой. Г. не построил системы эстетических категорий по принципу восхождения от абстрактного к конкретному, как это сделано в его логике. В эстетике взят исторический принцип рассмотрения материала (причем само историческое развитие выступает у Г. как прогресс в сфере духа). Осн. триаду применительно к иск-ву образуют последовательно сменявшиеся в ходе истории его формы — символическая (доминирует на Востоке), классическая (характерна для античности) и романтическая (преобладает в христианской Европе). Критерий оценки — соотношение между худож. содержанием и его воплощением. Символическое иск-во, в к-ром содержание не нашло еще адекватной формы, — лишь предискусство. Только классика, где содержание и форма находятся в гармоническом единстве, является, по Г., подлинным иск-вом. Романтическое иск-во знаменует собой нарушение *гармонии*, распад, ибо содержание в нем перерастает форму, мысль и рефлексия обгоняют худож. творчество, к-рое закономерно уступает место религии и науке. Мысль Г. о гибели иск-ва отражала неблагоприятную ситуацию, сложившуюся для худож. творчества в условиях капитализма. Историческую схему развития иск-ва Г. дополняет классификацией его видов, в основу к-рой положен субъективный принцип — ощущение. К социально значимым ощущениям — зрению и слуху Г. добавил еще внутреннее чувство — способность порождать образы предметов без непосредственного контакта с ними за счет воспоминания и воображения, связав это чувство с членораздельной речью. Исходя из этого, Г. и выделяет три осн. вида иск-в — пластические, музыкальные, словесные. Начало иск-ва — *архитектура*, она соответствует символической стадии творчества. Классическое иск-во — *скульптура*. Романтические иск-ва, призванные «оформлять внутренние переживания субъекта», — жи-

вопись, музыка, поэзия. Подробно рассматривая *виды искусства*, Г. высказывает тонкое понимание каждого из них. Всюду он старается уловить принцип развития. Так, прогресс живописи Г. видит в том, чтобы «доработаться до портрета»; в лит-ре отмечает значение новой формы — романа, к-рый называет «гражданской эпопеей» (термин был введен до Г.). Гл. произв., в к-ром изложена эстетическая концепция Г., — «Лекции по эстетике», курс, неоднократно прочитанный им и изданный посмертно на основании студенческих записей.

ГЕДОНИЗМ в искусстве (от греч. *hēdonē* — удовольствие) — тенденция замкнуть худож. творчество в его непосредственной чувственной стихии в ущерб выражению духовного содержания в иск-ве. Эта тенденция исторически возникает как реакция на абстрактное морализирование и диктатуру ханжеских условностей, сковывающих свободное проявление творческой индивидуальности художника (*Индивидуальность в искусстве*). Но такая реакция чаще всего односторонняя и в своем предельном развитии приводит к вырождению иск-ва в разновидность индустрии развлечений. Возможность превращения иск-ва в средство растления человеческих душ увидел еще *Платон*, рекомендовавший сохранить в идеальном государстве одни лишь священные песнопения. Это уже др. крайность — типичная позиция религиозного ригоризма, для к-рого малейшее отступление от служебной функции в сторону эмансипации иск-ва равносильно греху и разложению. История иск-ва свидетельствует о том, что пики в его развитии неизменно связаны с достижением определенного равновесия между двумя полярными его слагаемыми — чувственной «материей», телесной фактурой и воплощаемым духовно-эмоциональным содержанием. Гармония этих начал и составляет «тайну» высокой классики (*Классика в искусстве*), источник ее вечного обаяния и свежести. Это не значит, что все «неклассическое», т. е. отмеченное нарушением такого равновесия в ту или иную сторону, неприемлемо. Подлинное иск-во способно высве-

чивать разные свои грани, и в «неклассическом» его проявлении может доминировать аскетическая духовность, деформирующая естественные контуры телесного бытия, как, напр., в иконописи, или, наоборот, торжествовать раблезианское начало упоения чувственными радостями жизни. В европ. культуре гедонистическая тенденция проявляется уже в эпоху Ренессанса, когда «реабилитация плоти», ниспровержение христианского аскетизма привели к эксцессам чувственности и в реальной жизни, и в худож. практике, что особенно зримо отразилось в том типе лит-ры, образцами к-рого можно считать «Декамерона» Боккаччо и «Мандрагору» Макиавелли. Это не только сатира на церковников, но вместе с тем и трансформация наивной откровенности средневековья в трактовку взаимоотношения полов в определенную философию наслаждения, что, разумеется, не означает полного отождествления эстетической позиции обоих авторов с Г. В дальнейшем эстетический Г. принимал самые разнообразные формы в различных *видах искусства*, но суть его сводилась и сводится к превращению приятного в осн. категорию худож. мышления и восприятия и к одностороннему пониманию эстетического наслаждения как приобретения приятных впечатлений. Неуклонное движение европ. иск-ва начиная с XIV в. по пути усвоения жизненной правды отодвинуло эстетический Г. на периферию худож. культуры, хотя временами (особенно в периоды социального застоя) он пользовался влиянием в кругах буржуазной элиты. Так, он составлял существенный элемент платформы «чистого искусства» и близкого к нему «эстетического имморализма» (*Ницше* — О. Уайльд — А. Жид). В настоящее время Г. свойствен более всего буржуазной *массовой культуре*. Несомненно, чувственная прелесть произв. присуща иск-ву по самой его природе, так что этого качества не лишены даже картины нек-рых абстракционистов (напр., *Кандинского* или К. С. Малевича, что, кстати, и отличает их как истинных *художников* от дутых величин, каковых немало под знаменем *абстрак-*

ционизма). Эстетическая организация красок, звуков, пластических форм закономерно порождает наслаждение как один, но не единственный элемент худож. восприятия. Это свойственно даже слову — наиболее абстрактному материалу из тех, к-рыми пользуется иск-во. Но чувственная экспрессия — только один из слоев сложного организованного эстетического предмета, и преимущественная концентрация внимания на одном этом слое свидетельствует о неразвитом вкусе, невольном деформирующем исходную целостность худож. произв. К тому же сам смысл чувственности полностью раскрывается лишь в ее диалектическом противопоставлении духовности, что, собственно, составляет одну из важнейших тем подлинного иск-ва, особенно последнего времени.

ГЕЙНЕ (Heine) **Генрих** (1797—1856) — нем. поэт и публицист. Будучи современником двух революций — 1830 и 1848 гг., Г. занимал прогрессивную, радикальную политическую позицию; в 40-е гг. был лично близок *Марксу*, однако остался приверженцем утопического социализма. Мироззрение и творчество Г. отмечено глубокими противоречиями, к-рые для самого Г. были неразрешимы и определяют не только форму и содержание его худож. произв., но и его эстетику. Публицистические и поэтические начала переплетаются во всех жанрах его творчества, но никогда не сливаются. В эстетике Г. колеблется между признанием общественной роли иск-ва и идеей его независимости, автономности, не в состоянии подойти к этому противоречию диалектически. Сам будучи романтиком, он решительно критикует нем. *романтизм* за его общественную пассивность и аполитичность. Г. считает связь с жизнью непременным требованием совр. ему иск-ва, чутко воспринимая тем самым худож. тенденцию эпохи, но это требование получает у него противоречивое выражение. Все собственно поэтические произв. Г. проникнуты эстетической проблематикой, раскрываемой в отчетливо романтическом духе. В их центре — образ поэта, его жизнь, его самоосознание, его кризис-

ное положение на рубеже эпох, его внутренняя психологическая разъятость и растерянность. При всей публицистической заостренности мысли такой поэт остается типичным романтиком, погруженным в себя, озабоченным проблемами своего «я». Вся социально-историческая проблематика времени преломляется у Г. в образе поэта, напряженно переживающего свою нецельность, кризисность. Осн. философско-эстетические работы Г.: «К истории религии и философии в Германии» (1834) и «Романтическая школа» (1833—35), в к-рой Г. делает остроумный обзор совр. ему нем. лит-ры для фр. читателей.

ГЕНЕРАТИВНАЯ ЭСТЕТИКА (от лат. *genepagere* — порождать, создавать) — прикладная теория, обслуживающая эксперименты по «машинному иск-ву». Г. э. примыкает к *информационной эстетике*, являясь ее ответвлением с ярко выраженной технологической направленностью. Обоснование Г. э. как особого раздела информационной эстетики было предложено в работах ее представителей (М. Бензе, З. Мазера и др.). Г. э. берет на себя задачу разработки программ и алгоритмов построения эстетических объектов (*артефактов*), а также реализации этих программ с помощью ЭВМ. Программно-управляемое производство знаковых систем эстетического типа (*Знак эстетический*), т. е. несущих эстетическую информацию, как ближайшая цель Г. э. является для информационной эстетики способом проверки плодотворности распространения на иск-во кибернетических принципов (худож. произв. как сообщение, возможность его формализованного описания и др.). Г. э. исходит из коммуникативной трактовки *творческого процесса*, наличия в нем концептуальной и предметно-практической фаз и непременной опосредствованности реализации творческого замысла системой семиотических процедур и технических устройств. Наряду с общей Г. э. существуют ее частные разновидности («генеративная графика», «генеративная музыка» и др.).

ГЕНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ (лат. *genius* — гений, дух, хранитель) — выс-

шая степень творческой одаренности в иск-ве, худож. таланта; человек, обладающий этой одаренностью. По словам *Белинского*, назначение Г. состоит в том, что он создает «новый мир мысли и формы». Его новаторство носит универсально-целостный характер и отличается глубокой самобытностью и непреходящей эстетической ценностью. В идеалистической эстетике Г. х. часто рассматривают как сверхчеловека, природа которого не может быть постигнута ни им самим, ни наукой. Порою гениальность отождествляется с психопатологичностью, даже безумием. Утверждается, что Г. х. фатально обречен на отчуждение, что он стоит вне времени и объективных условий. Марксистско-ленинская эстетика исходит из того, что творчество великого художника возникает не спонтанно-случайно, а подготавливается всем предшествующим культурным опытом и общественной практикой. Обгоняя свою эпоху, Г. х. вместе с тем является рупором, выразителем идейно-эстетических потребностей, взглядов и вкусов народных масс. Его творения актуально или потенциально близки миллионам людей, они переживают свое время — в этом высшая коммуникабельность гениального художника, хотя сам он порою и не получает признания при жизни, встречает непонимание современников. Как явление Г. х. обусловлен не только исключительными природными способностями индивида к художественному творчеству, необычайно развитой продуктивной интуицией и фантазией. Это и огромный, всепоглощающий труд, полная самоотдача, что поэтически точно выражено *Маяковским* применительно к словесному творчеству: «Изводишь единого слова ради тысячи тонн словесной руды». Творчество Г. х., как и таланта, неотделимо от *мастерства и мировоззрения художника*.

ГЕРДЕР (Herder) **Иоганн Готфрид** (1744—1803) — нем. философ-просветитель, эстетик, писатель, участник движения «Буря и натиск», выросшего на почве нем. Просвещения, друг *Гёте*. Систематического изложения эстетики не оставил, но в ряде работ сформулиро-

вал нек-рые основополагающие идеи в этой области. Г. внес в эстетику дух историзма, рассматривая иск-во в тесной связи с породившей его эпохой, жизнью народа и его *мифологией*. Впервые это было сделано в работе «Критические леса» (1769), представляющей собой отклик Г. на дискуссию между *Винкельманом* и *Лессингом* по поводу скульптурной группы «Лаокоон». Здесь же Г. показал специфику худож. *литературы* как иск-ва, основанного на условных знаках, созданных человеком (в отличие от *живописи*, знаки которой взяты из жизни). Одним из первых Г. обосновал естественное происхождение языка путем межличностного и социального общения, определил красоту как «чувственный феномен истины». Выявляя специфику иск-ва, Г. отмечал неповторимую индивидуальность худож. образа: в драме всегда предстает «этот» человек. Шекспира он считал величайшим мастером иск-ва, раскрывающего человеческую индивидуальность. Г. привлек внимание образованной публики к народному творчеству, ввел понятие «народная песнь», трактуя его предельно широко: и как произв. глубокой старины, и как совр. *фольклор*, и как поэзию, доступную народу. Он был одним из первых собирателей фольклора. В работе «Каллигона» (1800) выступил с критикой эстетики *Канта*, обнаружив, однако, недостаточно глубокое ее понимание. Эстетические воззрения изложены также в таких его работах, как «Исследование о происхождении языка» (1772), «Пластика» (1773) и др.

ГЕРМЕНЕВТИКА И ИСКУССТВО (от греч. *hermeneueikos* — разъясняющий, истолковывающий). — Г. сформировалась еще в древности как способ истолкования сообщений оракулов и вообще иносказаний, многозначных *символов*. Древнегреч. философы и филологи, особенно неоплатоники (III—V вв.) и представители т. наз. Александрийской школы (III—II вв. до н. э.), с помощью Г. интерпретировали произв. древн. поэтов, прежде всего Гомера. В средние века она применялась в первую очередь для истолкования Библии. Особое внимание уделили разработке Г. протек-

стантские теологи, видевшие в ней средство выявления «истинного» смысла библейских текстов. С формированием в эпоху Возрождения классической филологии, независимой от теологии, Г. выступает как иск-во перевода памятников античности на живой язык — итал., нем., фр. В новое время большой вклад в разработку теории Г. внес нем. протестантский теолог и философ Ф. Шлейермахер (1768—1834), к-рый освободил ее от ориентации на каноны христианского вероучения или классической античной лит-ры. Г. рассматривается Шлейермахером как универсальный методологический инструмент при анализе культурно-исторических текстов, в т. ч. худож. (памятников прошлого), помогающий через особенности стиля, речи, построения фразы и всего произв. в целом постигнуть его как выражение индивидуальности автора, принадлежащего к определенному времени. По мнению Шлейермахера, Г. позволяет интерпретатору (*Интерпретация*) как бы повторить творческий акт создателя худож. произв. Но если в указанном акте бессознательное начало преобладало над сознательным, то в творчестве интерпретатора сознательное должно господствовать над бессознательным. Здесь Шлейермахер опирается на принципы эстетики нем. романтизма. Ему принадлежит также определение Г. как движения в круге («герменевтический круг»). Перед интерпретатором худож. произв. стоит задача воссоздать целое из его частей. Исходя из некоего предвосхищения смысла целого, он пытается раскрыть смысл отдельных частей, и наоборот, анализ частей позволяет ему всякий раз корректировать смысл целого, внося поправки в свое «предварительное понимание». Как метод гуманитарного (исторического) познания в его отличии от естественнонаучного Г. трактовалась нем. философом В. Дильтеем (1833—1911). По его мнению, этот метод ближе к худож. постижению мира; чем к научному конструированию его, поскольку в его основе лежит понимание душевно-духовной жизни в ее целостности. Именно к Дильтею восходит идея сближения

гуманитарных наук с И., хотя сам он пытался провести и водораздел между ними, говоря о необходимости для этих наук давать и общезначимые результаты (в отличие от И.). Развитие проблем Г. в рамках бурж. философии начиная с 20-х гг. XX в. идет в русле экзистенциализма. Хайдеггера, усматривающего герменевтический характер человеческого бытия в его «языковости». В позднейших произв. Хайдеггера Г. рассматривается не как толкование бытия, а как его свершение, как осуществление «судьбы бытия». Бытие герменевтично, потому что оно «доставляет весть», возвещает «судьбу»; эту весть приносит язык, и чаще всего — через великих поэтов. Ученик Хайдеггера нем. философ Г. Г. Гадамер (р. 1900) развил концепцию Г., согласно к-рой носителем понимания исторических образований, явлений культуры выступает язык, имеющий игровую природу. Слово естественного языка «играет» смыслами, не тождественно себе и тем отличается от научного термина, в к-ром «игра» погашена. Эта особенность языка, по мнению Гадамера, явственнее всего предстает в поэзии, ибо слово поэта, как и оракула, всегда неоднозначно. Истинное отношение к произв. И. он усматривает в созерцании его самодовлеющего, завершенного в себе бытия. Подчеркивая роль в оценке И. предварительного понимания, заданного традицией, Гадамер, однако, превращает последнюю в объект игры или бесконечной рефлексии, что не может не вести к скептицизму и субъективизму. В отечественной эстетике и литературоведении проблемы Г. разрабатывал Бахтин. С его т. зр., для понимания чужой культуры не нужно «переселяться» в нее: чтобы понять др., важно оставаться самим собой. Это — не позиция игры, а вполне серьезный диалог, при к-ром собеседники не стремятся ни отречься от самих себя, ни замкнуться в изоляции. Выступая инструментом худож. критики (*Критика художественная*), герменевтическая методика находится еще в стадии становления. Вместе с тем уже сейчас можно выделить осн. ее операции, помогающие в интерпретации худож. текста: 1) постижение критиком

текста через сопоставление с культурной традицией (*Традиция и новаторство*), с действительностью; 2) «вживание» — сопереживающее проникновение в худож. логику текста; 3) постижение текста через сопоставление худож. образов со своей личностью и своим эстетическим опытом; 4) расширение духовного горизонта, контекста (действительность, культура, личный опыт), в к-ром воспринимается худож. произв. Г. при подлинно научной ее трактовке ставит проблему, что надо видеть за худож. произв. (авторскую личность, историческую эпоху, в к-рую оно было создано, культурную традицию и т. п.), ориентирует на выявление его конкретно-исторического содержания и на целостный подход к его анализу.

ГЕРОИЧЕСКОЕ (от греч. *hērōs* — герой) — категория эстетики, раскрывающая ценностный смысл выдающегося по своему общественному значению деяния, требующего от человека или коллектива людей (социальной группы, класса, народа) высшего напряжения духовных и физических сил, мужества и самоотверженности. Будучи одной из форм проявления *возвышенного*, Г. тесно связано с *трагическим*. В природе Г. лежит преодоление острых, непримиримых противоречий, что достигается нередко ценой жизни. В иск-ве Г. раскрывается в утверждении высокого эстетического идеала, прежде всего через образ героев, его выражающих. В этих образах воплощаются прогрессивные тенденции общественного развития, яркие проявления мужества, нравственной стойкости, величия человеческого духа. Персонификация магистральный, но не единственный путь худож. воплощения Г. Оно может выражаться через активно обозначенную авторскую позицию (напр., в *сатире*). Эстетические формы выражения Г. зависят от *жанра* и *вида искусства*, от худож. метода (*Метод художественный*) — реалистического, романтического, классицистического и т. д., к-рый лежит в основе творчества художника. С позиций марксизма-ленинизма как Г. оценивается только такое свершение, в к-ром личная храбрость и готовность к самопожертвованию

определяется гуманистической целью, служением идеалу. Высшим критерием Г. выступает мера его общественной ценности. Марксистская эстетика отвергает индивидуалистическое понимание Г., когда утрачивается его объективный критерий, абсолютизируется личное бесстрашие, возводится в принцип самоценность последнего. В этом случае любое проявление фанатизма, бессмысленной храбрости, даже уголовщина могут быть истолкованы как выдающиеся свершения. В худож. практике такие представления о Г. оборачиваются зачастую апологией «сильной личности», насилия, жестокости, что характерно для буржуазной *массовой культуры*. Др. полюс в индивидуалистических трактовках Г. — утверждение, что совр. человек вообще неспособен к подвигам, а если они и свершаются, то оказываются в конечном счете бесплодными и бессмысленными, ибо в принципе невозможно радикально изменить мир и самого человека. В иск-ве и эстетике подобные утверждения находят свое выражение в концепции дегероизации. *Ленин* глубоко обосновал диалектику Г.: массовый героизм, необходимый для победы и утверждения социалистического об-ва, является той социальной почвой, на к-рой вырастает героизм отдельной личности. Подлинный герой, действуя в единстве с народом, всегда находится впереди него, но не над ним. Стремление выразить эту живую диалектику составляет типологическую особенность *социалистического реализма*, его конструктивную цель. В лучших произв. советского иск-ва воплощаются опыт, разум и воля народа. Раскрываемая в них эстетика Г., так же как и Г., представленное в высокой классике (*Классика в искусстве*) и *фольклоре*, оказывая воздействие на умы людей, является важным средством идейного и эстетического воспитания.

ГЕРОЙ — см. *Персонаж*.

ГЕРЦЕН Александр Иванович (1812—70) — рус. революционер-демократ, мыслитель-материалист, писатель. Создатель Вольной рус. типографии (Лондон, 1853), издававшей альманах «Полярная звезда» (1855—69), первую

рус. революционную газету «Колокол» (1857—67) и др. Эстетические воззрения Г. неотрывны от общей эволюции его философских взглядов, итог к-рой подведен В. И. Лениным: «Герцен вплотную подошел к диалектическому материализму и остановился перед — историческим материализмом» (т. 21, с. 256). Разрабатывая общеполитические обоснования будущего социального переворота в России, в эстетической борьбе эпохи Г. становится защитником реалистического метода (*Реализм*) в иск-ве и лит-ре. Он утверждает объективность эстетических категорий и представлений, возможность не только эмоционального, субъективного восприятия, но и интеллектуального «понимания» произв. иск-ва. Здесь, как и в философских исканиях в целом, Г. ищет синтез «эмпирии» и «спекуляции», единства бытия и мышления, практики и теории. Отсюда вытекает его понимание задач иск-ва и лит-ры, к-рые призваны не только «представлять» действительность, но и стать активной силой в ее пересоздании. Г. принадлежит воспринятое всеми революционными демократами определение лит-ры как «трибуны», с высоты к-рой народ «заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести», а также представление о высокой миссии художника-творца: «художник тоже власть». Высоко ценя творчество мн. деятелей иск-ва и лит-ры прошлого и своего времени, Г. возлагает большие надежды на иск-во будущего. Говоря о «новом искусстве», он имеет в виду прежде всего такое, к-рое было бы и социально действенным, и обладающим «художественной инициативой». Поскольку «корни» иск-ва — «корни» прекрасного «в земле», как образно определяет Г., постольку возникновение иск-ва, его развитие зависят от конкретно-исторических условий. «...Великий художник не может быть несовременен. Одной посредственности предоставлено право независимости от духа времени». Источник прекрасного, по Г., жизнь, но не в ее обыденном течении, а в моменты высокого напряжения, подъема. Опираясь на понятие «вечная красота», Г. видит в ней отражение «человеческой

мощи» в ту или иную историческую эпоху. Полемизируя с попытками объяснить, что такое «красота», «прекрасное», исходя из физиологических особенностей человека, он утверждает: «Прекрасное, конечно, не ускользает от законов природы; невозможно ни создать его без материи, ни ощущать его без органов чувств; но ни физиология, ни акустика не могут создать теорию художественного творчества искусства» — это, по Г., сфера общественных наук. Историзмом проникнуто его понимание трагического. «Дон-Кихотом революции», «суровым, трагическим типом» предстает в его творчестве якобинец, оставшийся верным идеалам общественной свободы и справедливости в эпоху их крушения и попражнения. *Комическое* связывается Г. с отжившими или отживающими явлениями, но с такими, само существование к-рых тормозит общественное развитие. Поэтому осмеяние их «имеет в себе нечто революционное». Способность художника выразить и воплотить в произв. иск-ва не только существующие и уходящие, но и едва зарождающиеся черты и тенденции развития об-ва составляют, согласно Г., основу воспитательной силы иск-ва. Особенно важно для иск-ва отражение назревающих потребностей народной жизни. Народность и *художественность* неотъемлемы для Г. друг от друга: «Поэт и художник в истинных своих произведениях всегда народен». Связь иск-ва с делом освобождения трудящихся масс от эксплуатации, отражение в нем передовых общественных идеалов, идейность искусства являются гл. принципами эстетики Г. Они положены в фундамент его концепции истории рус. лит-ры и дали право Г. называться одним из творцов рус. *революционно-демократической эстетики*. Проблемы эстетики затрагиваются в разных по задачам и жанрам работах Г., важнейшие из к-рых: «Дилетанты-романтики» (из цикла «Дилетантизм в науке», 1842—43), «О развитии революционных идей в России» (1850), «А. Иванов» (1858), «Концы и начала» (1862), «Новая фаза в русской литературе» (1864), «Письмо о свободе воли» (1868). Высказывания

по этим проблемам содержатся также в «Былом и думах» (1855—68), дневниках и письмах.

ГЁТЕ (Goethe) Иоганн Вольфганг (1749—1832) — нем. поэт, основоположник нем. лит-ры нового времени, мыслитель и естествоиспытатель. Эстетические воззрения Г., не приведенные в систему, менявшиеся на протяжении его жизни, зачастую противоречивые, оказали тем не менее огромное воздействие на последующее развитие худож. культуры. В молодости Г. — один из вождей движения «Буря и натиск», поборник нем. национального иск-ва, олицетворением к-рого для него выступали готическая архитектура и народная поэзия. Иск-во, по Г., призвано противостоять отжившим условностям, обветшавшей морали, бороться против угнетения личности. Начиная с 80-х гг. идеалом Г. становится античное иск-во, в к-ром он видел воплощение гармонических отношений между людьми. Веймарский «классицизм» Г. был своеобразной критикой буржуазного об-ва и обоснованием реалистических принципов творчества. Иск-во он трактовал как «подражание» природе (включая в ее понятие «естественные» законы об-ва). Но подражание — не копирование предметов; «простое подражание» он отвергал (вместо одного мопса будут два!), несовершенным считал и «манеру» — обращение художника к миру своей души. По Г., есть только один подлинный способ худож. обобщения — воплощение общего в единичном и особенном, т. е. «стиль». По сути дела, Г. сформулировал идею *типизации* (не употребляя, правда, этого термина: типическое он называл символическим). Столкнувшись, однако, с возражениями Шиллера, к-рый отстаивал равноправие того, что Г. называл «стилем» и «манерой», Г. согласился со своим оппонентом и руководствовался этим в процессе создания «Фауста». Учение Г. о типическом выходило за пределы иск-ва; он находил в самой жизни предметы, к-рые в силу своей характерности (*Характерное*) выступают «как представители других». Именно на них, с т. зр. Г., и должен обращать внимание художник. Для обоз-

начения любой творческой силы (в т. ч. и в иск-ве) Г. ввел понятие «демоническое», не вкладывая в него никакого мистического смысла. «Демоническое», как его понимал Г., проявляется лишь в определенных социальных условиях. Народ, достигший определенной стадии развития, может выдвинуть национального автора; дальнейшее развитие народов приводит к возникновению «мировой литературы». Этим понятием Г. выражал взаимодействие национальных лит-р и творческие контакты писателей разных стран. Будучи директором Веймарского театра, он составил знаменитые «Правила для актеров» (1803), излагающие принципы реалистического *сценического искусства*. Для развития *живописи* имели значение работы Г. по теории *цвета* (последние он ставил выше своего поэтического творчества). Осн. работы, раскрывающие эстетические взгляды Г.: «Простое подражание природе. Манера. Стиль» (1789), «Учение о цвете» (1810). Эти взгляды нашли также выражение в переписке Г. с Шиллером, в записанных И. П. Эккерманом разговорах с Г.

ГИПЕРБОЛИЗАЦИЯ (от греч. *hyperbolē* — преувеличение) — способ худож. обобщения, при к-ром худож. образность достигается путем намеренного преувеличения к.-л. свойства, качества, особенностей предмета, явления или процесса. Гиперболический худож. образ подчеркнуто условен, его реальный аналог не может в действительности обладать указанными свойствами с той мерой концентрации, к-рая выступает нарушением *правдоподобия*. Г. — способ создания особой выразительности, эмоциональности, экспрессивности изображаемого. Вспомним поэтические строки Маяковского «В сто сорок солнц закат пылал...» или гиперболу Н. А. Некрасова «Сидит, как на стуле, двухлетний ребенок у ней на груди...». Преувеличение выявляет в худож. образе скрытое содержание, обнаруживает его эстетический, эмоциональный, познавательный потенциал. Г. широко используется в *фольклоре*, в сказках («Мальчик-с-пальчик», «Дюймовочка»), в таких жанрах *профессиональ-*

ного искусства, как сатира, шарж, карикатура. Предметом Г. могут быть отдельные элементы худож. структуры произв. иск-ва (речь героя, внешний вид, образ природы, эмоциональное состояние и пр.: «Руки милой — пара лебедей — в золоте волос моих ныряют...» С. Есенин; тот или иной персонаж: «Людоедка» Эллочка у И. Ильфа и Е. Петрова, «Органчик» у М. Е. Салтыкова-Щедрина). Г. нередко служит для выявления своеобразия худож. мира произв., выполняет специфическую идейно-эстетическую и стилистическую функцию худож. синтеза (в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» Г. оказывается одним из способов достижения худож. единства фантастического и реалистического, сатирического и лирического, конкретно-исторического и общечеловеческого). Как способ худож. обобщения Г. использовалась различными направлениями в истории иск-ва — классицизмом, романтизмом, сентиментализмом, символизмом, реализмом, наполняясь соответствующим идейно-эстетическим, худож., мировоззренческим содержанием.

ГИПЕРРЕАЛИЗМ (англ. hyperrealism — сверхреализм) (или фотореализм) — худож. движение, возникшее в конце 60-х гг. XX в. в США и распространившееся затем в европ. странах; проявило себя прежде всего в живописи (Э. Уорхол и др.), имитирующей характерные свойства фотографии: автоматическую визуальную фиксацию зримого мира, документальную точность, цвет, фактуру и иные внешние признаки фотографического изображения. Осн. темы Г. — предметно-товарная среда капиталистического города, его улицы, витрины, реклама, сверкающие разноцветным лаком автомобили (работы Р. Эстеса, Р. Гоинза и др.), уподобленные макрофотографии буквалистские портреты его обитателей (работы Ч. Клоуза). Гл. содержание полотен Г. — изобразительная констатация потребительского мира с его богатством и бесчеловечностью, утверждение этого мира как истинного, не подлежащего никаким изменениям. Изобразительная форма Г., сложившаяся под воздейст-

ствием средств массовой коммуникации, способна дать только статическую визуальную информацию о предмете, исключает проникновение в движение жизни, во взаимосвязь явлений. Возникнув в ситуации кризиса модернистской живописи, Г. выразил одновременно поворот ряда ее представителей к реальности и их неспособность эстетически осмыслить ее посредством специфических возможностей живописи. К концу 70-х гг. движение Г. иссякает. К фотографической документальности изображения прибегают далее эпигоны Г. С ним связано также публицистическое иск-во, опирающееся на опыт фотомонтажного плаката. В основе публицистических изобразительных композиций лежит смысловой, целенаправленный монтаж фотоматериала, позволяющий показать и разъяснить суть того или иного явления жизни.

ГОРЬКИЙ Максим (псевдоним Пешкова Алексея Максимовича) (1868—1936) — рус. советский писатель, родоначальник советской лит-ры, литературный критик и публицист; инициатор создания и первый председатель Союза писателей СССР. Становление Г. как писателя и теоретика иск-ва происходило на рубеже двух эпох, в период рождения, используем определение Ф. Энгельса, «новой, пролетарской эры». Это наложило особый отпечаток на творчество и эстетические воззрения Г.: он выступил продолжателем традиций рус. лит-ры XIX в. и одновременно был, по словам В. И. Ленина, «безусловно крупнейшим представителем пролетарского искусства» (т. 19, с. 251), являя тем самым живой пример сохранения культурного наследия и новаторства (*Традиции и новаторство*). Творчество Г. ознаменовало утверждение новых эстетических ценностей, новых критериев красоты. Своеобразными манифестами эстетики Г. стали роман «Мать» (1906—07) и пьеса «Враги» (1906), в к-рых на первый план выдвигается человек труда, а жизнь рассматривается как деяние и борьба, устремленные в будущее. С этим связаны установка Г. на сочетание в худож. творчестве реализма с революционной романтикой, стремление

придать лит-ре новую социальную ответственность. Но при осмыслении проблемы активности иск-ва Г. допускал и ошибки; напр., он присоединился к проповеди «богостроительства», к-рое выражалось у него в обожествлении творческих способностей народа, в стремлении пробудить в людях «чувство веры в свои силы, надежды на победу любви к жизни» и т. обр. связать идеал и действительность («Исповедь», 1908; «Разрушение личности», 1909). В. И. Ленин критиковал Г. за уступку религии, и под воздействием ленинской критики писатель порвал с «богостроительством». Его стремление выразить творчески-созидательный дух народа в иск-ве воплотилось в создании нового типа социального романа, раскрывающего историческое движение не столько через частные судьбы людей, сколько через классовое противоборство. Отсюда эпичность (*Эпос*) как характерная черта выработанной Г. худож.-эстетической системы. «...Движущейся панорамой десятилетий» назвал *Луначарский* структуру его романа «Жизнь Клима Самгина» (1925—36). Аккумулируя в своем творчестве оптимистическое миропредставление нового, восходящего класса, Г. активно выступал против декадентских настроений (*Декадентство*), обосновывал творческие принципы, реалистический метод советской лит-ры, к-рый получил название *социалистического реализма*. В отличие от реализма XIX в., для определения к-рого Г. ввел термин «критический» (*Критический реализм*), новый тип реализма, присущий советскому иск-ву, считал он, «имеет возможность и право утверждать». Такая постановка вопроса отнюдь не подвергала сомнению способность реализма прошлого к утверждению положительного идеала. Она лишь подчеркивала, что *пафос* реализма прошлого заключался именно в критике основ существовавшей тогда социальной действительности. Советское же иск-во имеет дело с действительностью, основы к-рой ему близки и дороги. Поэтому дело не в том, сильнее или слабее его утверждающие и критические начала, чем в реализме старого типа, а в том, что они ка-

чественно иные. На этом новом качестве и зиждется право социалистического иск-ва на утверждающий пафос. «Это,— заявил Г. в докладе на I съезде советских писателей (1934),— ставит нас не только в традиционную для реалистической литературы позицию «судей мира и людей», «критиков жизни», но предоставляет нам право непосредственного участия в строительстве новой жизни, в процессе «изменения мира». Утверждение этого высокого права художников, неразрывно связанное с ленинским принципом *партийности в искусстве*, составляло ядро представлений Г. о творческом методе советского иск-ва, ядро всей его эстетики. Связывающая представление о *прекрасном* с образом человека труда, с самим процессом его созидательной, продуктивной деятельности, возведенной до степени иск-ва, эстетика Г. как бы сливается с этикой, обретая тем самым особую воспитательную силу. В этом, видимо, и заключается смысл его известного высказывания: «Эстетика — этика будущего». Помимо худож. творчества эстетические воззрения Г. выражены в его литературно-критических статьях: «Поль Верлен и декаденты» (1896), «О том, как я учился писать» (1928), «О «маленьких» людях и о великой их работе» (1929), «О языке» (1934), «О культурах» (1935) и др.

ГОТИКА (итал. *gotico* — готский, варварский) — стиль в западноевроп. иск-ве XII—XV (XVI) вв., завершивший его развитие в средневековый период (*Средневековая эстетика*). Сменившее *романский стиль* готическое иск-во, развиваясь в рамках феодально-религиозной идеологии, по-прежнему оставалось преимущественно культовым; оно отличалось высоким худож.-стилевым единством: господство линии, вертикализм композиций, виртуозная детализировка, подчиненная логике целого, неразрывная связь *архитектуры* и *скульптуры*. Архитектура Г., ведущим типом к-рой стал городской собор, привела к развитию сложной каркасной конструкции (стрельчатые арки, опирающиеся на столбы, и др.), что потребовало математической изощренности работы зодчего и позволило создавать устремленные

ввысь соборы с обширными интерьерами, огромными прорезными окнами. Многоцветный витраж, гобелен, иллюстрации (*Миниатюра*) манускриптов (братья Лимбург и др.) воплотили эстетические вкусы феодальной верхушки об-ва, в эпоху крестовых походов соприкоснувшейся с изощренностью иск-ва Востока. В церковном иск-ве расцвет Г. отразил культ деви Марии с характерным противоречием мистической экзальтации и жизнерадостных мирских мотивов. В XIV—XV вв. бурное развитие городов способствовало демократизации Г., ее распространению на все элементы общественного и частного интерьера, включая мебель. Единство стиля не препятствовало возникновению множества национальных и региональных вариаций Г.: англ. «перпендикулярная», фр. «пламенеющая», нем.: «кирпичная» и т. п. При всей резкости перехода от Г. к иск-ву Возрождения творчество таких мастеров, как С. Боттичелли, Я. Ван Эйк или Р. ван дер Вейден, сохраняет черты преемственности с иск-вом Г. Однако до середины XVIII в. Г. в эстетическом сознании отождествлялась с «варварством», с нарушением худож. вкуса. «Открытие» Г. стало одним из ключевых элементов эстетики *романтизма* и появлением неоготических тенденций в иск-ве XIX в.

ГОФМАН (Hoffmann) **Эрнст Теодор Амадей** (1776—1822) — нем. писатель, композитор и художник, один из основоположников романтической музыкальной эстетики и критики. В литературном творчестве Г. изобретательно использует мотивы и технику романтической поэзии, просветительского романа (в т. ч. «готического» романа ужасов). Развиваемая им своеобразная эстетика романтического относится не столько к поэзии, сколько к *музыке* и к синтетическим произв. иск-в, среди к-рых осн. место занимает опера. Именно опера как легкое и символически-значимое музыкальное произв., вольная и прекрасная игра фантазии, творящая мир неведомой, завораживающей красоты, и есть, по Г., подлинно романтический жанр иск-ва. Сам он был автором первой романтической оперы «Ундина»

(1813). В музыкально-критических статьях Г. толкует совр. *романтизм* очень широко (Л. Бетховен — его гл. представитель). В его литературных произв. именно в образе музыканта (капельмейстера) Крейсlera воплощается эстетическая проблематика эпохи: музыкант, мятущаяся и неустойчивая личность, противостоит миру и людям, страдает от этого и не в состоянии преодолеть образовавшийся разрыв. Как теоретик романтического иск-ва, Г. оказал воздействие на развитие нем. романтизма, в частности на творчество *Вагнера*.

ГРАМШИ (Gramsci) **Антонио** (1891—1937) — итал. мыслитель-марксист, основатель Итальянской коммунистической партии (ИКП). Опираясь на наследие *Маркса*, *Энгельса*, *Ленина*, на национальные демократические традиции эстетической мысли (Ф. Де Санктис и др.), Г. исследовал эстетические явления с позиций классовости и народности, историзма и гуманизма. Он подверг резкой критике идеалистические тенденции эстетики *Кроче* (представления о суверенности иск-ва, об изолированном развитии научной и худож.-образной форм познания). Произв. иск-ва, подчеркивал Г., становится худож. значимым не просто в силу его формы, а и в силу его морального и политического содержания. Он отстаивал материалистическую позицию в эстетике в борьбе против сторонников «*искусства для искусства*» («парнасцев», «каллиграфов»), неизменно подчеркивал связь иск-ва и лит-ры с интересами общественных классов, рассматривал худож. жизнь в контексте истории мировой и отечественной культуры. Одновременно Г. предостерегал против вульгаризаторского, «словесно-риторического» и демагогического подхода к иск-ву. Худож. критика и история иск-ва, утверждал он, должны исходить из единства идейного содержания и худож. формы, из сочетания идейно-нравственных и эстетических критериев. Иск-во не просто отражает жизнь в худож. образах, а активно на нее воздействует. Несогласие с идейной сущностью худож. произв. не должно, однако, автоматически вести к отрицанию его эстетической ценности.

Недооценка собственно худож. стороны иск-ва может явиться источником решений в культурной политике в духе метафизики, механицизма и субъективизма (использование не «ключей», но «отмычек»). Проблема соотношения *содержания и формы в искусстве* ставится у Г. и в аспекте соотношения искренности (непосредственности и оригинальности как «романтического» начала) и дисциплины (рационально организованной формы, технических приемов, языка, традиций). Материалистически и диалектически решает Г. проблему связи общечеловеческого и национального («национально-народного») в иск-ве. Выступая против католических эпископов культуры средневековья, он настаивал на необходимости бережного отношения к народным, демократическим традициям худож. культуры, их освоения. Демократическое иск-во, по мысли Г., уходит своими корнями в «национально-народную» жизнь; оно связывает интеллигенцию и народ и предназначается не для «сект избранных», а для народа, нации в целом. Г. анализировал сущность различных *видов искусства* (худож. лит-ры, театра, архитектуры, киноискусства и др.), отдельных худож. направлений (*реализм, романтизм* и др.), специфику худож. культуры различных эпох (в особенности Возрождения). Он писал о *фольклоре*, о реалистическом романе, о т. наз. «популярном романе» (детективный, научно-популярный, исторический роман и др.). Ему принадлежит ряд глубоких исследований о классиках худож. лит-ры, как итал. (Данте, К. Гольдони, А. Мандзони, Л. Пиранделло и др.), так и мировых (О. де Бальзак, Толстой, Б. Шоу и др.). Проблемы эстетики и иск-ва рассматривались им в «Тюремных тетрадях», написанных в годы заключения (1929—35).

ГРАФИКА (греч. *graphō* — пишу, черчу, рисую) — вид *изобразительного искусства*, включающий рисунок и печатные худож. произв. (гравюра, литография). Г. основана на возможностях создания выразительной худож. формы путем использования разных по окраске (преимущественно черно-белых) линий,

штрихов и пятен, наносимых различными способами на поверхность листа бумаги, определяющего размер и формат композиции, ее фон (нередко цветной). В зависимости от избранной техники и материалов, творческих задач художника, Г. может по своей специфике приближаться к *живописи*, но обладает при этом и специфическими эстетическими характеристиками: *импровизацией*, эффектом незаконченности, опусканием деталей, фиксацией беглых впечатлений. Г. допускает высокую степень условности изображения, благодаря *лаконизму* или концентрации средств выражения дает лишь намек на изображаемый объект, предполагая завершение изобразительного образа работой воображения зрителя. Г. обладает широким диапазоном функций, разновидностей и жанров (натурные этюды, эскизы будущих произв., архитектурные проекты, карикатура, книжная иллюстрация, эстамп, плакат, лубок). Самым древн. видом Г. считается рисунок, с к-рым, согласно сказаниям, связано само изобретение иск-ва (абрис контура от тени человеческой фигуры на стене). Истоки рисунка — в наскальных изображениях эпохи палеолита, античной вазописи, средневековой *миниатюре*. Самостоятельное значение эта разновидность приобретает начиная с эпохи Возрождения в формах станкового иск-ва, альбомных набросков и натуральных штудий. Отличается бесконечным разнообразием и гибкостью приемов исполнения (с использованием карандаша, угля, мела, сангины, пера, кисти и разных сортов туши, чернил, акварели и т. п.). Др. разновидность Г. — гравюра представляет собой изображение на дереве или металле, к-рое потом отпечатывается на бумаге (появилась в Китае в VI—VII вв., в Европе — в XIV в.). Отличается от рисунка возможностью тиражировать оттиски, обращаясь к широкому кругу зрителей. Техника гравюры постоянно совершенствуется, изобретаются новые ее варианты (литография в XIX в., шелкография в XX в.). В совр. условиях благодаря возможностям полиграфии Г. получает широкое распространение, способствует эстети-

зации быта (книжные иллюстрации, почтовые марки, товарные знаки, экслибрисы и т. п.), используется в агитационно-пропагандистской деятельности (плакат, карикатура и др.).

ГРАЦИЯ (лат. *gratia* — прелесть, изящество) — разновидность *прекрасного*, заключающаяся в красоте движения или в движении красоты. Грациями в римской *мифологии* (в древнегреч. мифологии — харитами) называли олицетворенные в виде прекрасных женщин божества цветущей юности, прелести, изящества (*Изящное*), живущие по соседству с музами и близкие Аполлону. В эстетической мысли понятие «Г.» прежде всего связывалось с изящностью движений, положений, поз. В эстетике Возрождения Г. — то, что одухотворяет формальные начала прекрасного, делая его прелестным, милым. Англ. философы и эстетики XVIII в. подчеркивали в Г. естественность и непринужденность движений и поступков человека, различая внешнюю Г. и духовно соответствующую ей «моральную Г.» (*Шефтсбери*, Ф. Хатчесон). В нем. просветительской эстетике Г. противопоставляется *возвышенному* и проявляется в действиях и движениях, сосредоточиваясь в позах (*Винкельман*). По *Шиллеру*, Г. есть «всегда лишь красота движимого свободой облика». Она — выражение в явлении прекрасной души, в к-рой гармонически сочетаются чувственность и разум, долг и склонность. В позитивистской эстетике Г. движения объясняется экономностью затрат мышечной энергии (*Спенсер*). Т. обр., в истории эстетики обращалось внимание на существенные особенности Г. как эстетической характеристики движения и его результатов: связь внешнего и внутреннего, вещественно-предметного и духовного, проявление свободы и творчества, выражение целесообразности. Говорят о грациозности, присущей семейству кошачьих, ланям, газелям. Но осн. сфера Г. — движения, действия, поведение человека. В иск-ве понятие «Г.» может быть приложимо к движению звуков в *музыке*, мысли и образов в поэзии, линий в *графике*, человеческого тела в *хореографии*.

ГРИГОРЬЕВ Аполлон Александрович (1822—64) — рус. литературный критик, поэт, публицист. Основу его эстетической концепции, нашедшей воплощение в т. наз. «органической критике», составляет принципиальный антирационализм. Теоретический анализ, согласно Г., не способен представить предмет «цельно», синтетическое отражение действительности принадлежит лишь иск-ву. С этих позиций процесс худож. творчества («воссоздания») выглядит как акт интуиции, в к-ром первоисточник знания — симпатия, а завершающая ступень — наитие, художник же представляется вдохновенным ясновидцем. Одно из центральных мест в эстетической концепции Г. занимает проблема *идеала*. Отыскивая классические периоды развития иск-ва, Г. противопоставляет эпохи т. наз. «неразорванного творчества» (во времена Шекспира, Данте, Сервантеса), когда происходит непосредственное созерцание высших идеалов жизни, совр. ему эпохе, когда утрачена прежняя непосредственность отношения художника к действительности. То, как представлен идеал в иск-ве, зависит, согласно Г., от мирозерцания художника, понимания отношения между тем, во имя чего он творит, и действительностью. В итоге произв. иск-ва, являясь «органически сознательным отзывом» эпохи, выражает общественную жизнь «через посредство жизни художника». Роль «органической критики» Г. видит в выявлении лежащих за случайными явлениями «вечных начал» жизни определенного народа, к-рые облакаются иск-вом в «плоть и кровь» и находят выражение в народном творчестве. Осмысление действительности, т. обр., происходит, по Г., через народное иск-во, *фольклор*, через эстетику обряда и народного быта. Осн. линией рус. лит-ры Г. считал изображение народных типов — хищного, мятежного и смиренного, кроткого, выведенных в произв. *Пушкина*, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского. Причем наиболее органичен для рус. национального характера, согласно Г., тип смиренный. Эта т. зр. связана с его идеализированными представлениями о нетронутых «фаль-

шью цивилизации» патриархально-консервативных слоях рус. об-ва, преимущественно купечества как «класса среднего, промышленного», якобы сохранившего «веру, нравы, язык отцов». Эстетическая концепция Г. сложилась в острой полемике с различными направлениями рус. мысли. Он противопоставлял ее и сторонникам теории «искусство для искусства», и революционным демократам, прежде всего *Белинскому, Добролюбову и Чернышевскому*. В целом позицию Г. в понимании истории, культуры, иск-ва можно охарактеризовать как консервативно-романтическую. Осн. эстетические принципы Г. изложены в статьях: «О правде и искренности в искусстве» (1856), «Несколько слов о законах и терминах органической критики» (1859), «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859) и др.

ГРОПИУС (Gropius) **Вальтер** (1883—1969) — нем. архитектор, педагог, теоретик иск-ва, представитель эстетики *функционализма*. Жил и работал в Германии, после 1934 г. в эмиграции — в Англии и США. Эстетические взгляды Г. формировались и были выражены им с наибольшей полнотой в связи с созданием им в 1919 г. в Германии высшего учебного заведения универсального типа — Баухауза (в буквальном переводе — Дом строительства), где обучались вместе будущие архитекторы, дизайнеры, живописцы, скульпторы, художники-прикладники. Г. призывал отказаться от профессиональной замкнутости различных видов иск-ва, проникнуться идеями активного влияния художников на *эстетическую организацию среды* и преодолеть недостатки академизма и салонного иск-ва. В 1923 г. на отчетной выставке Баухауза, ставшего одним из центров *технической эстетики*, Г. провозгласил лозунг «Искусство и техника — новое единство», вкладывая в него требование к иск-ву учитывать и использовать все достижения совр. техники для переустройства жизни, искать соответствия формы и функции *архитектуры* и предметного мира (*Искусство и техника*). В архитектурной практике и теории архитектуры позднего периода Г. придерживал-

ся стилистической линии функционализма и нового типа организации архитектурного дела, при к-ром достигались более гибкие взаимосвязи между ведущими архитекторами и всеми членами их проектных бюро. Осн. теоретические работы Г.: «Интернациональная архитектура» (1925), «Новая архитектура и Баухауз» (1935), «Круг тотальной архитектуры» (1955), «Аполлон в эпоху демократии» (изд. в 1970).

ГРОТЕСК (фр. grotesque — причудливый, затейливый) — чрезмерное преувеличение и заострение отдельных сторон эстетического предмета, к-рое ведет к разрушению существующих в действительности связей, к замене их контрастным соединением, казалось бы, несоединимых свойств и объектов. Термин «Г.» вошел в употребление в XV—XVI вв. как обозначение причудливых образов животных и растений, сохранившихся на стенах полуразрушенных античных строений (от итал. grotta — грот, античные руины). Европ. худож. практика и эстетика нередко связывали понятие «Г.» с категорией *комического*. Верная в своей основе, эта мысль не исчерпывает многообразия проявления Г. в иск-ве. Совмещение элементов *сатиры* и фантастики, карикатуры и *условности* в гротескных образах не имеет цели смешить и развлекать. В отличие от комического, к-рое, по *Аристотелю*, есть «ошибка и безобразие, никому не причиняющие страдания и ни для кого не пагубные», Г. скорее болезненный смех «сквозь слезы». Г. рождает и «убийственный» смех, адский хохот, губительным образом раздваивающий окружающий нас мир. Не случайно гротескные образы чаще вызывают не улыбку и смех, а чувства отвращения, негодования, презрения, страха. Таковы нек-рые образы прозы Н. В. Гоголя и М. Е. Салтыкова-Щедрина, фантастические образы Ф. Гойи, саркастические диссонансы Д. Д. Шостаковича и И. Ф. Стравинского. Гротескное изображение в одном из офортов Гойи («Ты, который не можешь») наездников-ослов, оседлавших своих всадников-людей, образно воплощает идею внутреннего раз-

лада самой действительности, паралича, разбившего об-во, в к-ром правящие не в силах управлять, а подчиненные лишены возможности выполнить их волю. Шостакович в Седьмой симфонии сатирически-гротескно изобразил фашистское нашествие: зловещая поступь чужеземных полчищ ассоциируется с угловатыми движениями вышедшей из повиновения механической игрушки. Г. отличается от *фантастического* и волшебного в иск-ве прежде всего тем, что в его основе лежит активное неприятие изображаемой действительности (особенно социальной) в ее существующем виде. Неправдоподобие Г.— всегда вызов реальности, проявление активного, преобразующего отношения к ней. При этом Г. имеет место не там, где художника интересует вымышленная реальность сама по себе, а там, где его внимание обращено на ее парадоксальное соседство с реальностью объективной. Как худож. прием Г. призван сломать штампы привычного восприятия, представить действительность во всем многообразии ее проявлений. Не случайно, несмотря на элементы фантастики, Г. теснее всего связан с реалистическими направлениями в иск-ве, ибо неправдоподобное и преувеличенное всегда рассматривается здесь в сопоставлении с привычным и обыденным. У Гоголя и Салтыкова-Щедрина Г. становится столь мощным средством худож. анализа именно потому, что органически включается в реалистическую систему разнообразных приемов и средств. По отношению же к тем произв., в к-рых фантастику, *гиперболизацию* и алогичность уже ничто не ограничивает извне, Г. утрачивает худож. функциональность. Он невозможен там, где последовательно проведены принципы «страшного романа» или драматургии

абсурда (*Абсурда искусство*), абстрактной живописи и т. п.

ГУМБОЛЬДТ (Humboldt) **Вильгельм** (1767—1835) — нем. эстетик, языковед, философ, один из основателей Берлинского ун-та (1810). Гл. его произв. по проблемам эстетики — «Эстетические опыты. Первая часть. О «Германе и Доротею Гёте» (1797—98) — представляет собой попытку объединить теорию иск-ва с литературной критикой: общеэстетические размышления сочетаются здесь с анализом поэмы *Гёте*. Иск-во для Г.— «это устранение природы как действительности и воссоздание ее как продукта силы воображения». Все *виды искусства* Г. делит на «иск-во массы», включающее в себя *архитектуру* и *садово-парковое искусство*, и «иск-во формы», к-рое возможно либо как «иск-во настроения» (*музыка, танец, декоративное иск-во*) либо как «иск-во изображения». Последнее, согласно Г., допускает два варианта — непосредственное изображение (*пластика, живопись, графика*) и изображение с помощью знаков — слышимых (поэзия) и видимых (*пантомима*). Включившись в спор Гёте и *Шиллера* о худож. методе, Г. принял дихотомию «наивной» и «сентиментальной» поэзии, но указал на существенную опасность, присущую последней, — отрыв идеала от действительности. Между тем идеал, по Г., «это изображение идеи в облике индивида». Иск-во реализует идеал, придает ему конкретную, в т. ч. национальную, форму. Дух народа проявляется в произв. иск-ва и в языке. Подчеркивая творческую природу языка, Г. рассматривал его не только как продукт деятельности, но и как саму деятельность — постоянный творческий процесс, неотделимый от познания истины и напоминающий худож. творчество.

Д

ДАДАИЗМ (фр. *dada* — лошадка) — модернистское течение в литературе, изобразительном и театральном творчестве, возникшее почти одновременно (в 1915—16) в Нью-Йорке (США) и Цюрихе (Швейцария). Название Д. было дано лидером течения румынским поэтом Т. Тцарой, который случайно обнаружил это слово во фр. словаре. Идеологически движение дадаистов носило характер протеста против ужасов империалистической войны, социальных и эстетических ценностей, ее оправдывающих и освящающих. Заимствовав у кубизма технику коллажа, у футуристов (*Футуризм*) страсть к манифестам и публичным эпатажным действиям, у абстракционизма спонтанность творчества, Д. в своих полутеатрализованных зрелищных выступлениях пытался сломать устоявшиеся представления об искусстве, его видах и жанрах, иронизировал над тиражированием достижений мировой культуры. Д. делал ставку в худож. творчестве на случайные процессы, психический автоматизм действий, на симультанную, рожденную путем импровизации коллективную декламацию, фотомонтаж и разработал технику использования этих приемов. Один из адептов Д. — худож. М. Дюшан, стремясь разрушить традиционные эстетические ценности, сломать границы между жизнью и искусством, теоретически обосновывал и пытался практически осуществить введение в худож. культуру т. наз. реди-мейд (англ. *ready-made* — дословно «вещь промышленного производства»). Он

экспонировал на выставках то велосипедную раму, то сушилку для посуды или писсуар. В 1922 г. Д. влился в сюрреализм, а позднее оказал влияние на зарождение таких худож. течений, как хэппенинг, боди-арт, поп-арт, концептуальное искусство.

ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА — понятие, введенное в научный оборот Ортега-и-Гассетом в работе, имеющей то же название (1925). Под Д. и. Ортега понимал процесс устранения из произв. искусства, его эстетически воздействующей структуры всего того, что он считал, пользуясь терминологией Ницше, «слишком человеческим», — ориентацию на обычный человеческий способ восприятия, предполагающий воспроизведение жизни «в формах самой жизни». Источником истинно эстетического восприятия, в отличие от «обыденного», является, согласно концепции Д. и., не то, «что» воспроизводится в произв., а то, «как» воспроизводится, точнее, конфликт, разрыв между этими «что» и «как». Данный факт и был осмыслен «новым», по терминологии Ортеги, авангардистски-модернистским искусством, стремящимся извлечь максимум эстетического наслаждения из процесса преодоления «что» — объекта, заимствованного из жизни, с помощью «как» — фантазии художника, отбрасывающего в своем произв. все «человеческие» (доступные обычному восприятию) свойства эстетически осваиваемой действительности. Подлинное эстетиче-

ское освоение реальности, доступное, как считают адепты Д. и., лишь немногим приверженцам «нового искусства», оборачивается, т. обр., последовательным обесчеловечением, расчеловечением живой жизни, лишением ее присущих ей форм: эстетическое и гумано-человеческое оказываются на противоположных полюсах. Правда, концепция Ортеги, отразившая впервые, хотя и решающие шаги авангардистски-модернистского иск-ва в XX в., предполагала сохранение каких-то остатков исходной, обыденно-человеческой реальности. Последующее развитие и самого «нового искусства», и концепции Д. и. вело к устранению этих остатков из «эстетической реальности». Критика концепции Д. и. в рамках буржуазной эстетики, вдохновлявшаяся идеалами человечности иск-ва, не всегда, однако, оставалась свободной от крайностей. В противоположность идее *условности* иск-ва, гипертрофируемой в концепции Ортеги, нередко неоправданно выдвигался тезис о его «безусловности», хотя иск-ву отнюдь не свойственно прямо отождествлять худож. образы с формами воспроизводимой им жизни. Эта тенденция возобладала в постмодернистском иск-ве, однако и на ее почве также возникли дегуманизирующие устремления. Примером такой Д. и. можно считать *гиперреализм*.

ДЕКАДЕНТСТВО (фр. *decadence*, от позднелат. *decadentia* — упадок) — общее наименование кризисных явлений в духовной культуре конца XIX — начале XX в., отмеченных настроениями безнадежности, неприятия жизни, индивидуализмом. Как характерное явление времени, Д. не может быть отнесено целиком к к.-л. определенному одному или нескольким направлениям в иск-ве. Умонастроения Д. затронули значительную часть *художников* разных эстетических ориентаций, в т. ч. мн. крупных мастеров иск-ва, творчество к-рых в целом не может быть сведено к Д. Наиболее отчетливо мотивы Д. впервые проявились в поэзии фр. *символизма*. В Великобритании чертами Д. было отмечено творчество

прерафаэлитов. Влияние Д. сказалось в произв. ряда видных западных художников. Среди них, напр., англ. писатель О. Уайльд, бельгийский драматург М. Метерлинк, австр. писатели Г. Гофмансталь и Р. М. Рильке. Неприятие действительности, тоска по духовным идеалам у крупных художников, захваченных декадентскими настроениями, нередко принимали худож.-выразительные формы. В России на рубеже XIX—XX вв. Д. нашло отражение в творчестве т. наз. старших символистов — Н. Минского, Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, Ф. Сологуба, а также в ряде произв. Л. Н. Андреева и особенно в «неонатуралистической» прозе, получившей распространение после поражения революции 1905—07 гг. Представители передовой рус. эстетической мысли, художники реалистической ориентации (напр., *Толстой, Горький*) активно выступали против проявлений настроений Д. в иск-ве и лит-ре. Мн. мотивы декадентского умонастроения позднее стали достоянием модернистских худож. направлений (*Модернизм*). Становление и развитие социалистического иск-ва, напротив, происходило в борьбе с Д., к-рому противопоставлялся оптимистический духовный настрой, стремление приблизить худож. творчество к жизни народа (*Народность искусства*).

ДЕКОНСТРУКЦИЯ (англ. *deconstruction*) — тенденция в совр. западной культуре, эстетике, направленная на «смещение» традиционных ценностей и истин. В мировоззренческом смысле Д. представляет собой выражение «кризиса доверия» к духовным основам буржуазного об-ва, что особенно проявилось в 70—80-х гг. В своих установках Д. неоднозначна, нередко эклектична. Наибольшую известность получила т. наз. «Йельская школа» Д. в США (П. де Мэн, Г. Блум, Дж. Хиллис Миллер, Дж. Хартман и др.). Странники Д. в ее крайних проявлениях («дикая Д.») доходят до воинствующего нигилизма в отношении к гуманистическим традициям культуры. В частности, леворадикальная теория Д., распространившаяся во Фран-

ции 70—80-х гг. в сфере кино, программирует разрушение самих основ реалистического кинематографа. Для Д. любая эстетическая ценность кажется «метафизированной», омертвевшей. Поэтому Д. признает только «игру вечного колебания», в чем проявляется влияние идей Ницше. Подобно «ницшеанскому человеку», исследователи иск-ва и худож. критики призваны, с т. зр. сторонников Д., самоуверенно и самодовольно истолковывать «игру значений» в произв. иск-ва. Такой подход отчасти роднит сторонников Д. с формалистами (*Формализм*) и структуралистами. Произв., трактуемые как «метафоры», обретают смысл в игре «смещенных» значений, поэтому итогом становится саморазрушающий смех — «постмодернистская ирония», предполагающая вытеснение человека из центра культуры. Воспринимающие произв. иск-ва должны удовлетворяться осознанием неустойчивости истории и ее ценностей. Возвышая роль «сильного» критика, автора или читателя, зрителя, Д. сближается в толковании психологии худож. творчества и восприятия с фрейдизмом в его лингвистическом варианте (*Фрейдизм и художественное творчество*).

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО (от лат. *decoro* — украшаю) — вид искусства, обслуживающий бытовые нужды человека и одновременно удовлетворяющий его эстетические потребности, несущий красоту в жизнь. К Д.-п. и. относятся изделия, выполняемые из самых различных материалов (традиционно — из дерева, глины, камня, ткани, стекла, металла). Начиная с древности человек в создаваемых изделиях не только удовлетворял свои насущные утилитарные потребности, но творил также «и по законам красоты» (*Маркс*). Красота изделий Д.-п. и. достигается благодаря декоративности их формы. Древн. видом украшения является орнамент (лат. *ornamentum* — украшение) — узор, в ритмическом повторе наносимый на изделие или являющийся его структурной основой. Появление орнаментированных предметов в первобыт-

ном иск-ве связано с трудовой деятельностью и магическим обрядом. Как вид худож. творчества Д.-п. и. окончательно складывается при выделении ремесла в самостоятельную отрасль производства (*Ремесло художественное*). Дальнейшее общественное разделение труда уже на стадии мануфактуры привело к тому, что польза и красота, функция и украшение производимых предметов стали заботой разных специалистов. До промышленного переворота весь продукт выполнялся вручную мастером и его подмастерьями — кузнецами, гончарами, швеями, к-рые и были, как считает Горький, основоположниками иск-ва в момент его отделения от ремесла. В период механизации промышленности, для того чтобы изделия не были лишены эстетической ценности, приглашается художник, в функции к-рого входит не производство продукта в целом, а лишь его украшение: художник стал «прикладывать» свое иск-во к готовому продукту. Так, с расширением промышленного производства возникает *художественная промышленность*, где находит себе место метод прикладного иск-ва — отделка изделий росписью, резьбой, инкрустацией и т. д. Но красота предмета не только в отделке, хотя и это требует большого иск-ва. Предмет должен быть выразителем целиком — в своей конструкции, пропорциях и деталях. Вот почему термин «прикладное иск-во» в его совр. применении неточен. Метод прикладного иск-ва продуктивен лишь применительно к области создания бытовых изделий (напр., росписи чашек, тканей или инкрустации отработанной веками формы охотничьего ружья, кинжала). Более широк по охвату и точен термин «декоративное иск-во», поскольку он характеризует производимый предмет по его худож. признаку и захватывает область оформления архитектурного интерьера (декоративно-оформительское иск-во). С появлением *дизайна* как нового вида эстетической деятельности в сфере промышленного производства, успешнее решающего задачу удовлетворения массового

спроса на предметы потребления, обладающие определенными эстетическими характеристиками, применение метода прикладного иск-ва, связанного с ручным трудом, ограничивается обычно созданием небольших серий изделий. Кроме того, на этом новом этапе открывается возможность более свободного развития Д.-п. и., не связанного с требованием утилитарности, расширяющего и углубляющего свою духовную значимость в жизни об-ва, поднимающегося до уровня станкового и *монументального искусства*. Этот общий процесс развития Д.-п. и. свидетельствует о преодолении векового разрыва между «чистым» и «прикладным» иск-вом. Декоративное иск-во тесно связано с оформлением архитектурного интерьера (декоративные росписи, декоративная скульптура, рельефы, плафоны, вазы и т. д.). В этом случае оно представлено в синтезе с др. иск-вами, прежде всего с монументальным иск-вом. Наиболее ярким проявлением этого синтеза выступают такие разновидности *изобразительного искусства*, как панно, мозаика, фреска, витраж, гобелен, ковер, лепной декор. Не случайно нек-рые художники и теоретики иск-ва (напр., В. И. Мухина, Ю. Д. Колпинский) вводят в эстетику понятие «монументально-декоративное искусство». Еще одна область Д.-п. и. связана непосредственно с украшением самого человека — худож. выполненная одежда (*Костюм*) и ювелирные изделия, Д.-п. и. классифицируется не только в функциональном плане, но и по др. основаниям: по материалу (металл, керамика, стекло и пр. или более дифференцированно: серебро, бронза, фарфор, фаянс, хрусталь и пр.) и по технологии (роспись, резьба, чеканка, литье и т. д.). Включенное в повседневную жизнь людей, Д.-п. и., наряду с *архитектурой* и дизайном, является постоянно действующим фактором их *эстетического воспитания*.

ДЕКОРАТИВНОСТЬ — качественная особенность произв. иск-ва, определяемая его композиционно-пластическим и колористическим строем, к-рая

выступает как форма выражения *красоты*. В той или иной мере Д. проявляется во всех видах пространственно-временных иск-в, а в *декоративно-прикладном искусстве* служит единственно возможной формой выражения содержания и худож. образности. Первичный генетический смысл Д. приобретает в орнаменте, в основе к-рого — предметная форма, постепенно превращающаяся в *символ*, а тот в декоративный мотив (круг солнца, линия волны, рог козла, позвонок барана, лист, цветок, конь, птица и т. д.). Второй свой смысл Д. получает в процессе *синтеза искусств*, связи с окружающей предметно-пространственной средой через отношение «части — целое». Украшающий предмет (или изображение), видоизменяясь по форме, пронизывается идеей украшаемого, что придает последнему бóльшую красоту и цельность. Напр., узор или рисунок, украшающий предмет (вазу, блюдо и т. п.), видоизменяется, сочетаясь с целым, укладывается в границы предмета, отвечает его пропорциям, следует его членениям, *ритму* и назначению, в результате приобретает свою тему, особый композиционно-пластический строй. Декоративно оформленный предмет может и сам выполнять функцию Д. и соответственно строиться как украшение по отношению к *архитектуре* и природному окружению. Напр., *скульптура* в романском или готическом соборе вытягивается в своих пропорциях или уменьшается, переламывается на переходах от одной стены или архитектурной детали к др., полифонически согласуется с окружающими предметами. Из такого «диалога» узора с предметом, предмета с архитектурой и рождается декоративная форма произв., приобретающая условный (*Условность*), орнаментальный, метафорический характер. Предмет становится декоративным через показ своих внешних связей, к-рые одновременно касаются его собственных структурных характеристик. В структурном отношении Д. выступает в двух качествах: как внутренняя Д., органически присущая конструкции,

композиции, форме, и внешняя Д. («декор») — дополнительное украшение, «вторичный свет красоты» (*Альберти*). Так, в ювелирном иск-ве мастер не только строит форму как украшение, но и достигает ее завершенности увенчанием, благодаря чему внутренняя и внешняя Д. встречаются, синтезируются, как, скажем, в форме знаменитой шапки Мономаха. Качество Д. требует особых приемов и типа худож.-образного мышления, мифо-поэтического отношения к действительности. Суть декоративного образа в выражении не единичного, а общего — «видового», «родового» (как и в *народном искусстве* — «добрый молодец», «красна девица» и т. д.).

ДЕССУАР (Dessoir) **Макс** (1867—1947) — нем. психолог и философ, основоположник школы «Эстетика и всеобщее искусствознание», автор фундаментальных исследований по теоретическим и методологическим проблемам эстетического знания, сборник методологического *плюрализма в эстетике*. Д. положил начало традиции разграничения эстетики в собственном смысле слова и всеобщего *искусствознания*. Утверждая, что «область эстетического шире, чем область художественного», он предлагал сосредоточить внимание на анализе специфики каждой из областей, их внутреннего строения. Д. видел в этом гарантию грядущего плодотворного развития и взаимодействия названных дисциплин. Засилье субъективно-идеалистических тенденций в эстетических теориях того времени побуждало его подчеркивать значение «объективизма» в эстетике и достоинства индуктивно-эмпирического подхода, что применительно к искусствознанию выступало как стремление обособить его, отделить от «философии иск-ва». Сознвая, однако, опасность дробления проблематики эстетической науки, Д. пытался обосновать полезность философской эстетики и системного знания для частных наук об иск-ве. Не отрицая органической взаимосвязи осн. эстетико-искусствоведческих дисциплин, Д. рассматривал ее в широком кон-

тексте междисциплинарных контактов этих дисциплин с этнологией, социологией, историей, психологией. Однако складывающееся на этой основе понимание общекультурной обусловленности искусствознания и эстетического сознания не было доведено им до признания социальной обусловленности их генезиса и развития. Д. выдвинул оригинальную т. наз. «многофазную» концепцию эстетического переживания (общего впечатления, концептуальная, ассоциативная), близкую феноменологической концепции эстетического восприятия. Программная установка Д. получила дальнейшее развитие на нем. почве в трудах Гамана и Э. Утица, а на амер. — *Манро*. Осн. работы: «Статьи по эстетике» (1899—1902), «Эстетика и всеобщее искусствознание» (1906), «Скептицизм в эстетике» (1907), «Объективизм в эстетике» (1910), «Систематика и истории искусств» (1914).

ДЕФОРМАЦИЯ (лат. *deformatio* — искажение) — искажение форм в произв. иск-ва, возникающее стихийно или сознательно производимое художником в качестве особого приема худож. выразительности. Стихийная Д. может быть следствием разрушения худож. произв. в связи с частичной утратой его первоначальной материальной фактуры или отдельных деталей (напр., в архитектуре, скульптуре, живописи), фрагментов текста (в литературных произв.). Возникшая в силу объективных причин, такая Д. может вызвать впоследствии сознательную *стилизацию* (такова тема «торса» в скульптуре XX в., подражающая неполно сохранившимся памятникам античной *пластики*). В процессе восприятия худож. произв. (памятника, монумента) может возникнуть Д., порожденная определенным ракурсом его обозрения, взглядом на него с какой-то точки, что ведет к искажению силуэта, нарушению пропорциональных отношений и т. п. Этой Д. противостоит худож. принцип «оптической» (или «иллюзионистической») поправки, к-рый призван заранее корректировать возможные искажения в пластических

видах иск-ва (изменение наклона фигур при изображении, их пропорций, утолщение форм, к-рые смотрятся «на просвет» и т. п.). Как худож. прием Д. связана со стремлением усилить выразительность худож. образа в целом, когда отдельные его структурные элементы сознательно, целенаправленно преувеличиваются, огрубляются, схематизируются или вовсе опускаются (первобытное и средневековое иск-во, *гротеск*). В подобном случае с помощью Д. художник стремится передать в произв. нечто такое, что нельзя показать через полное становление худож. формы, т. е. невыразимые никак иначе силы (трансцендентные, связанные с категориями «добра» и «зла»). Преднамеренным искажением, Д. формы художник как бы намекает на их существование. Т. обр., Д. может вести к заострению худож. выразительности формы, ее *экспрессивности* и символичности. Прием Д. нередко доводится до крайности в практике *авангардизма*, «распредмечивая» изображение, уводя фантазию художника в сторону отвлеченной комбинации форм. Неосознанная Д. характерна для художников архаического и примитивного иск-ва.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ — специфический вид практически-духовной (создание произв. искусства, фольклор, дизайн и др.) и духовной (эстетическое созерцание, эстетическое восприятие, эстетическое суждение и пр.) деятельности. Всем разновидностям Д. э. присуще эстетическое начало — осуществляемое в той или иной форме «творчество по законам красоты», доставляющее человеку высокое духовное наслаждение. Как и всякая целесообразная деятельность, Д. э. является социальной формой бытия человека. Через нее человек вступает в определенные связи с внешним миром, в эстетические отношения с действительностью, изменяя при этом самого себя, свои способности, свой внутренний духовный мир. Первоначально Д. э. была непосредственно вплетена в материальную, предметно-практическую преобразующую деятель-

ность, в труд (*Искусство и труд*). Но в процессе исторического развития и общественного разделения труда она выделилась в самостоятельный вид духовно-практической деятельности, сохраняя с трудом опосредствованную *культурой* связь. Такое ее выделение было связано с определенной потребностью общественного развития, а именно с необходимостью формирования у человека способности к предвосхищению «потребного будущего», к целеполагающей деятельности без представления определенной практической цели, как бы «про запас». Как «ответ» на эту потребность и формируется функционально специализированная способность к Д. э., в к-рой, как и в трудовой, можно выделить предмет, субъект, средства и результат. Объективное основание для Д. э., так же как и для деятельности предметно-практической, человек находит в самой деятельности, в фундаментальных законах бытия (цельность, структурность, *симметрия*, *ритм* и т. п.), их внешних проявлениях (выразительность, формальная завершенность, ясность), и законах общественного развития (социальный прогресс, свобода, героизм, альтруизм, гуманизм). Но эти свойства не лежат на поверхности, а часто носят диспозиционный характер, т. е. требуют специальной деятельности по их выявлению и актуализации. Таковой и является Д. э., в к-рой объект становится эстетическим предметом. Лишь в редких случаях объект обладает естественным сочетанием качеств, делающих его «природным эстетическим предметом». В этом смысле *Маркс* говорит о золоте и серебре. Гл. элементом Д. э. является субъект — носитель эстетических способностей, к-рые актуализируются в процессе Д. э. (эстетическое созерцание, образное мышление, продуктивное воображение, игра воображения и рассудка, соучастие, остроумие, опережающая эмоциональная оценка объекта в проблемной ситуации и т. п.). Со стороны субъекта Д. э. предполагает наличие установки, настроенности на нее. При этом субъект

не ограничивается «узнаванием» готовой эстетической ценности, но всякий раз преобразует предмет в своем воображении в соответствии с представлением о желаемом как возможном. Одновременно в процессе Д. э. происходит совершенствование его эстетических способностей. Будучи развиты, они могут свободно реализовываться в любых др. видах практической и духовной деятельности. Д. э. имеет опосредствованный характер. Вступая в жизнь, человек застаёт сложившуюся систему эстетических отношений и ценностей, в к-рых объективированы результаты предшествующей Д. э., приобретающие значение всеобщих средств, норм и критериев настоящей (актуальной) Д. э. Иными словами, субъект Д. э. изначально погружен в систему эстетических (общественных) отношений и в этом смысле является общественным субъектом. Непосредственный результат Д. э. на стороне субъекта — производство и воспроизводство эстетического отношения к действительности, выражающееся в «незаинтересованном» интересе к предмету, чувстве удовольствия от общения с ним; на стороне объекта — открытие или формирование эстетической ценности предмета. Конечным результатом Д. э. в системе общественной практики в целом является развитие творческих сил и способностей человека вне зависимости от к.-л. конкретной деятельности, т. е. целостное развитие личности.

ДЖАЗ (англ. jazz) — вид музыкального иск-ва, сложившийся в начальных формах в конце XIX в. в США в результате процесса профессионализации и урбанизации негритянского музицирования под влиянием разнорасовой национальной музыки европ. происхождения. Д. прошел несколько этапов худож.-стилевой эволюции (от архаического Д. к классическому и затем к совр. модерн-Д.), достигнув уровня высокопрофессионального концертного иск-ва, перешагнувшего национально-этнические рамки и получившего распространение во всем мире. Специфика Д. связана с особенностями его

творческого метода (*экспрессивность*, особые способы разработки звукового материала, напр. высокая роль *импровизации*) и худож. языка (использование музыкальных идиом — стереотипных элементов, оборотов, фигур, преимущественно негритянского происхождения), выразительных средств, инструментария (культивирование определенных сочетаний инструментов, типов *ансамблей*, распределение функций между инструментами в сольной и групповой игре). Специфичны и формы бытования Д. (музицирование в Д.-клубах, фестивали Д., творческие встречи музыкантов-импровизаторов для совместных выступлений в возникающих здесь же «несыгранных» ансамблях и др.). Своеобразие восприятия джазовой музыки связано с такими особенностями Д., как повышенная коммуникативность, прямая зависимость от живой реакции зала, открытая эмоциональность музицирования, сочетание средств собственно музыкальной экспрессии с воздействием на сенсомоторную сферу психики слушателя, напр. путем усиления ударных качеств звучания. Д. присуще стремление к максимальному выявлению выразительных возможностей ритмического движения, ритмопластики. В эстетическом плане Д. чрезвычайно многолик, что обусловлено особенностями социокультурной среды, в к-рой происходило его развитие, обращенностью к различным типам аудитории — от социальных низов (напр., представителей негритянского гетто), широких демократических слоев об-ва, прежде всего молодежи, до элитарных группировок, приверженцев суб- и контркультуры, *авангардизма*. Прогрессивные направления в иск-ве Д. всегда находились в оппозиции к буржуазной коммерческой потребительской культуре. Нонконформизм западного Д. — его исконная черта, связанная с постоянными социальными, расовыми гонениями. Развитие Д., тяга к экспериментированию, к созданию новых стиливых концепций зачастую стимулировались не только творческими задачами, но и стремлением противо-

стоять экспансии буржуазной развлекательной индустрии. Социальная активность Д. неоднократно проявлялась и в его связях с движениями политического протеста (напр., с совр. молодежными движениями протеста, с борьбой против расизма и милитаризма). Коммерциализированные формы квази- и псевдоджазовой музыки, как правило, противоположны Д. по своим худож. качествам и социальным функциям, хотя и пользуются джазовой идиоматикой (напр., танцевальные адаптации блюза — рок-н-ролл, твист, мэдисон и т. д.). Стилистика Д. весьма многообразна. Но даже самые радикально-новаторские стили совр. Д. в той или иной степени сохраняют преемственные связи с классическим Д., синтезируют элементы Д. и фольклора разных народов мира, достижения экспериментальных джазовых стилей с традициями Д. предыдущих исторических периодов. Совр. Д. — органичный компонент музыкальной культуры мн. стран мира. В СССР как самостоятельный вид музыкального иск-ва Д. сформировался в конце 50-х гг. Этому предшествовал длительный и сложный путь становления. Еще в 20-е гг. элементы Д. проникли в советскую бытовую, эстрадную, танцевально-развлекательную музыку, массовую песню, музыку кино и театра, оперетту, отчасти также в камерную и симфоническую музыку. Результатом этого было возникновение многообразных форм эстрадного музыкального иск-ва (*Эстрадное искусство*) джазовой ориентации. С 1960 г. сложилась традиция проведения фестивалей Д., в республиках получили развитие национальные направления; укрепляются творческие контакты Д. с отечественной популярной музыкой, др. видами музыкального иск-ва и фольклором народов СССР.

ДИДАКТИКА в искусстве (от греч. *didaktikos* — поучительный). — 1. Поучительность, назидательность, нравоучительность как элемент худож. произв. 2. Подмена эстетического, конкретно-чувственного изображения действительности моралистическим

(нравоучительным, резонерским) способом передачи жизненного содержания. В истории иск-ва стихотворная или сценическая форма нередко использовалась для изложения моральных, научных, религиозных и т. п. положений, идей, представлений в поучительных целях («Труды и дни» Гесиода, «Басня о пчелах» Б. Мандевиля, «Недоросль» Д. И. Фонвизина и др.) Д. неотделима от жанра басни, где она выступает организующим принципом построения произв. Применяется она и в др. жанрах, для того чтобы подчеркнуть идейную позицию автора, нравственную направленность его творчества. Признавая дидактичность как момент и одно из средств худож. воспроизведения действительности, марксистско-ленинская эстетика не приемлет морализаторства в иск-ве, выражающегося в прямом навязывании читателю, зрителю авторских идей и выводов. В реалистическом иск-ве доминирует принцип, сформулированный *Энгельсом*: «...тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать...» (т. 36, с. 333). Др. словами, дидактическое эстетически оправдано лишь тогда, когда оно подчиняется худож. принципу построения произв., становится внутренним элементом, свойством самого худож. содержания. Это относится и к произв. собственно дидактических жанров (как верно заметил англ. писатель Г. К. Честертон, плохая басня содержит в себе мораль, хорошая басня и есть мораль). Иное дело Д. морализирующая, подмена худож. постижения и воспроизведения жизни, человеческих характеров, чувств и поступков рассудочной схемой, умозрительными идеями. Осн. порок «голой», «рассудочной», «книжной» Д. заключается в ложном понимании отношений иск-ва и действительности, *искусства и морали*, а именно: в подмене полноты и сложности, противоречивости жизни натянутой, выпренней, ходульной идеальностью. Приоритет «содержания», к-рое ограничивается темой и сюжетной канвой произв., утверждается здесь как первенство

внеэстетических соображений, будь то морально-этические, политические или религиозные, а роль худож. творчества сводится к образной иллюстрации готовых истин и тезисов. Произв. иск-ва оказывается при таком подходе не чем иным, как представленной в «живых картинках» моралью или моральной сентенцией в «худож. оформлении». Нравственный эффект дидактической продукции ограничен и эфемерен, поскольку идеал нравственного совершенства здесь лишь декларируется. Дидактическое («риторическое», по терминологии *Белинского*) иск-во обладает видимостью общественной значимости и полезности. Олицетворения отвлеченно «добродетельных» и «порочных» людей, к-рыми перегружены нравоучительно-дидактические романы, пьесы, фильмы, мало кого убеждают. Дидактическое иск-во — др. крайность оторванного от жизни иск-ва, к-рую издавна представляет т. наз. «чистое искусство» («*Искусство для искусства*»). Целые жанры совр. буржуазного иск-ва, ориентированные на массового читателя и зрителя (*Массовая культура*), откровенно дидактичны: *мелодрама, комедия, детектив* и др.; в них настойчиво и целеустремленно разрабатывается тема человеческих «добродетелей», «морального поведения», преподносятся образцы «положительных героев», соответствующие нормам и принципам буржуазной морали и образа жизни. Борьба с проявлениями Д. в и. предполагает верность принципам правды жизни и *художественности*.

ДИДРО (Diderot) **Дени** (1713—84) — фр. философ-просветитель, материалист, писатель, эстетик и худож. критик, основатель и редактор «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел». В трудах Д. получили наиболее глубокую разработку эстетические принципы фр. Просвещения (*Просвещения эстетики*). Объективную основу *прекрасного* он видел в отношениях порядка, пропорциональности, *симметрии, гармонии* между предметами, но при этом считал, что мнения разных людей о

прекрасном зависят от условий его восприятия и от особенностей воспринимающего субъекта. Чтобы чувственное впечатление воспринималось как прекрасное, оно должно заключать значительную идею, затрагивать разум и сердце. Миссия иск-ва, по Д., состоит в том, чтобы воспитывать людей в духе гражданственности, учить любить добродетель и ненавидеть порок, а художник призван быть наставником человечества. Но иск-во только тогда становится средством нравственного и гражданского воспитания об-ва, когда оно высокоидейно, демократично по содержанию и по форме, обращается к жизни народа. Д. отстаивал право на изображение жизни простых людей третьего сословия, в к-рых видел носителей моральных и эстетических ценностей. Иск-во, согласно Д., есть подражание природе, к-рая выше иск-ва, ибо копия не способна полностью воспроизвести оригинал. Красота худож. произв. заключается в правдивости содержания и естественности, простоте выражения. Отличая понятие манеры в иск-ве как выражения индивидуальности художника «от манерности», Д. решительно выступал против последней, свидетельствующей об испорченности нравов и делающей иск-во фальшивым. При тщательном изучении природы, писал Д., не было бы манерности. При этом природа для Д. — это вся действительность, включая и общественную среду. Т. обр., понятие естественности, отождествляемое в эстетике Д. с понятиями красоты, правды, добра, становится осн. критерием оценки иск-ва. Трактовка Д. таких проблем, как худож. правда, худож. образ, соотношение правды жизни и правды иск-ва противоречива и отражает противоречия, свойственные философскому материализму Д. Подчас он утверждал, что правдивость состоит в адекватности образов предметам, уподобляя иск-во зеркалу, что худож. *совершенство* заключается в строгой точности воспроизведения, благодаря чему у зрителя возникает иллюзия, будто он имеет дело с самой действительностью. В то же время он неод-

нократно отмечал, что простого сходства образа с действительностью недостаточно для силы его воздействия. Выход за пределы простого сходства худож. образа с изображаемым предметом возможен, по Д., благодаря обобщающей силе иск-ва, его способности воплощать идеи. Создание обобщенных худож. образов требует от художника не только наблюдательности, но и воображения (*Воображение художественное*). «Правда натуры», согласно Д., — основа *правдоподобия* иск-ва, но она освещается «солнцем», заключенным в душе художника. Иск-во должно изображать реальность в свете идеального образа человека, наделенного всеми мыслимыми совершенствами. В поисках равновесия между действительностью и идеалом, между натуралистическим изображением человека и идеализированным олицетворением в персонажах худож. произв. добродетели и гражданских доблестей Д. склонялся к последнему. Это проявилось в его концепции *типизации*, близкой по принципам *классицизму* (устранение индивидуальных черт, выделение к.-л. одного человеческого качества). Общие проблемы эстетики Д. конкретизировал применительно к теории и практике отдельных *видов искусства*. Он был теоретиком драматургии и *театра*, *живописи*, *музыки* и танцевального иск-ва. Рассматривая все виды искусства как подражание природе (*Подражания теория*), Д. различал их по средствам подражания: поэзия подражает словами, музыка — звуками, живопись — красками и т. д. Придавая большое значение иск-ву как средству пропаганды просветительских идей, Д. уделял особое внимание театру и драме, разработал концепцию актерской игры. Теория драмы Д. оказала влияние на *Лессинга*. Осн. произв., в к-рых выражены эстетические взгляды Д.: «Трактат о прекрасном» (1751), «О драматической поэзии» (1758), «Салоны» (1759—81), «Опыт о живописи» (1765), «О манере и манерности» (1767), «Парадокс об актере» (1773—78).

ДИЗАЙН (англ. design — проект, чертеж) — вид проектной междисципли-

нарной худож.-технической деятельности по формированию предметной среды. Особенность дизайнерской деятельности заключается в специфически эстетическом способе целостного осмысления и формирования объектов. Д. имеет дело с формальными качествами предмета, под к-рыми понимают не только особенности его внешнего вида, но и его структурные связи, придающие ему необходимое функциональное и композиционное единство. В Д. слиты воедино два направления творческих поисков — от функции к форме и от формы к функции. Методом дизайнерской деятельности является худож. конструирование, к-рое в качестве составной части входит в общий процесс конструирования промышленных изделий и имеет своей целью обеспечить удобство их эксплуатации, рациональность компоновки и высокий эстетический уровень. Гл. средства выразительности в худож. конструировании, объектом к-рого служат предметы материального производства, — объем и пространство, образованные работающими конструкциями и механизмами, а также т. наз. *тектоника* — пластическое выражение в форме изделия характера и особенностей материала и конструкции. Используются и др. средства выразительности и гармонизации, напр., такие, как *пропорции*, модуль, метр, *ритм*, *контраст* и нюанс, *фактура*, *цвет*. С Д. связывают идею разработки символического языка форм, максимально информативного по отношению к функциям изделий и облегчающего ориентацию человека в предметном мире. Д. определяет не только форму вещи, но во мн. и само отношение к ней. Осн. формообразующими факторами в Д. выступают соразмерность предмета человеку, комфорт при его использовании, простота обслуживания и др. эргономические (т. е. облегчающие использование предмета и создающие удобства для человека) характеристики. Проектируемый предмет рассматривается в Д. как часть целого, предметного комплекса даже в том случае, если последний не проектируется одновременно с этим

предметом. Согласно проектируемые предметы между собой по функциональному назначению, форме, цвету, размеру и др. характеристикам, дизайнеры формируют целостные и эстетически совершенные комплексы предметного окружения, позволяющие достигнуть необходимого комфорта для потребителей. Эстетическая выразительность завершает процесс формирования указанных объектов. Их положительная эстетическая оценка всегда является целостной, включающей в себя общую оценку их *совершенства*. Возникновение Д. связано с достаточно высоким уровнем развития массового производства, т. е. относится к концу XIX — началу XX в. В различных социально-экономических условиях Д. отражает специфические особенности развития общественного производства, формирования общественных интересов, духовных ценностей. Развитие Д., худож. конструирования в капиталистическом об-ве несет на себе печать мн. противоречий. Вместе с тем дизайнерская деятельность в капиталистических странах накопила позитивный опыт формирования предметной среды и создания по-настоящему удобных, рациональных и красивых вещей. В социалистических странах помимо чисто эстетических задач Д. решает задачи социально-нравственные. Он призван проектировать такие предметы, создавать предметно-пространственные комплексы для таких форм деятельности людей, к-рые способствовали бы воспитанию разумных, соответствующих прогрессивным тенденциям развития об-ва потребностей и интересов, содействовали бы формированию у человека не потребительского, а активнотворческого отношения к жизни. В социалистическом об-ве Д., т. обр., органично связан, с одной стороны, с проблемами производства и потребления, а с др.— с задачами нравственного и *эстетического воспитания*, общекультурного развития населения. Использование достижений Д. в практике социалистического строительства является важным направлением реализации программной установки КПСС на то,

чтобы эстетическое начало еще больше одухотворяло труд, возвышало человека, украшало его быт.

ДИССОНАНС И КОНСОНАНС (от лат. *dissonare* — звучать нестройно; *consonare* — звучать в унисон) — парные понятия музыкальной теории, разграничивающие два рода созвучий: неслитное, напряженное одновременное звучание различных тонов (Д.) и благозвучное, согласованное сочетание звуков (К). С акустической т. зр. К.— это сочетания звуков, характеризующиеся простыми и правильными соотношениями звуковых частот, упорядоченностью (исчезновение или ослабление биений, гармоническая подстройка комбинационных тонов и др.), в силу чего рождается эффект слитности, как бы прозрачности звуковой материи. С древности К. воспринимался как символ *гармонии* космоса, душевного мира человека. Д., напротив, тревожит слух нестройностью, внутренним трепетом биений, ощущением непримиренной противоречивости. Эффекты Д. и к. исторически использовались по-разному. Так, у итал. композитора XVI в. Д. П. Палестрины, чья чистая и возвышенная музыка признавалась вершиной *полифонии* строгого стиля, всецело господствует К. В новое время активно осваивается Д., позволяющий с большей глубиной и достоверностью воспроизвести в музыке состояния душевного разлада и смуты, страдания и страсти, высшей напряженности эмоций. Однако звуковым центром музыки продолжал оставаться К. В нек-рых стилях XX в. был достигнут предел диссонантности при полном исключении К. Д. и к. употребляются и как эстетические понятия-метафоры. Понятие «Д.» прилагают, напр., к напряженным сочетаниям красок в *живописи*.

ДИСТАНЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ — (лат. *distantia* — расстояние) — такая организация худож. произв., к-рая подчеркивает его *условность*, внеположенность субъекту восприятия, сохраняя в то же время иллюзию его реальности. Так, *живопись* вводит линейную перспективу, создающую иллюзию трех-

мерного пространства, и в то же время помещает картину в раму, отграничивающую ее от пространства реального; театр создает иллюзию реального действия и одновременно посредством маски, сцены, вставных номеров разрушает ее. Д. э., ее смысл и функции органически присущи иск-ву. По словам Л. Фейербаха, на к-рых акцентировал внимание Ленин, иск-во никогда не выдает свои произв. за действительность. Д. э. делает худож. произв. предметом рефлексивного, т. е. размышляющего, восприятия, позволяет развести оценку изображенной действительности и ее худож. изображения, поведения персонажа и позиции автора. В то же время «проницаемость» Д. э. создает эффект соприсутствия и соучастия, обеспечивающий для читателя, зрителя, слушателя возможность оценки изображаемых событий как бы изнутри и переноса ее с изображения на реальность. Д. э. придает иск-ву элемент игры (*Искусство и игра*), вызывая отношение к худож. произв., как если бы оно было действительностью, не забывая в то же время о его условности и иллюзорности. Эта двойственность Д. э. описана Дидро в «Парадоксе об актере». Формы и диапазон Д. э. менялись в процессе развития иск-ва и в зависимости от его жанров, доходя порой до крайних, «мертвых» точек: отождествления худож. произв. с действительностью (в нек-рых формах авангардизма) или полного отрыва «мира иск-ва» от реального мира (*Абсолютное искусство*). Разрушение Д. э. в любом случае пагубно для иск-ва.

ДОБРОЛЮБОВ Николай Александрович (1836—61) — рус. революционер-демократ, мыслитель-материалист, литературный критик, публицист, поэт, соратник Чернышевского. С 1857 г. сотрудничал в журнале «Современник», возглавлял в нем отдел критики и библиографии (1857—61). Эстетические воззрения Д. отчетливо выражены в многочисленных литературно-критических и публицистических статьях. Лит-ра и иск-во рассматриваются в них как выражение общества, а не как что-то отдельное и совершенно незави-

симое». Выступая последовательным и решительным противником теории *«искусства для искусства»*, важную роль в худож. произв. Д. отводит «пропаганде». В зависимости от того, «что и как» пропагандируется, определяется «достоинство» автора и его творения. Осн. материалом, на базе к-рого строилась эстетическая теория Д., была худож. лит-ра. Передовые идеи, создание образа нового, стремящегося к революционному преобразованию жизни героя, внимание к трудовому народу составляют ее общественную роль. Вместе с тем Д. занимает не только момент идейный, содержательный, но и проблема *художественности*, специфики иск-ва. Требование «жизненной правды» выступает как осн. при определении места и значения того или иного худож. произв. Однако художник, по Д., — не «пластинка для фотографии», не простой копиист действительности. Он должен проникать в «смысл» явлений, обобщать свои наблюдения, находить между ними связь, перерабатывать «в общности своего мирозерцания разнообразные и противоречивые стороны живой действительности», создавая собственный худож. мир. Подлинно талантливый писатель не только открывает новые способы худож. освоения действительности, но и своими творениями позволяет глубже постичь жизнь, ее закономерности, ее «общий, таинственный смысл», нередко опережая научные исследования. Для Д. примером такого художника был У. Шекспир; а в рус. лит-ре — Пушкин, Н. В. Гоголь, М. Ю. Лермонтов, И. А. Гончаров, А. Н. Островский, И. С. Тургенев. Свойственное революционно-демократической эстетике признание особой общественной роли худож. лит-ры связывалось у Д. с требованием значительности содержания: выбор предмета изображения небезразличен для определения «степени таланта» художника. «При совершенно равном таланте будет, вероятно, некоторая разница в живости, силе и поэтичности изображения, если одному из двух поэтов дать описывать стеариновую свечку, а другому звездное небо».

Актуальность проблематики выступает у Д. как качество, способствующее выполнению лит-рой и иск-вом их социального назначения. Но и самый высокий идейный замысел не оправдан, если нарушена художественная правда (*Правда художественная*). К дидактизму, декларативности в иск-ве (*Дидактика в искусстве*) Д. относился негативно. Общественно-воспитательная функция иск-ва определяется, по Д., эстетическим переживанием, в основе к-рого лежит реалистическое изображение жизни в свете идей социальной справедливости. Формулируя принципы своей «реальной» критики, Д. придает большое значение *мировоззрению художника*. И хотя «не столько важно то, что хотел сказать автор, сколько то, что сказалося им», но если он мыслит «правильно», действительность отражается в его произв. «ярче и живее». Гл. задачей будущего развития лит-ры и иск-ва Д. считал выражение общенародных интересов, утверждение принципа народности (*Народность искусства*). Имея в виду прежде всего трудящиеся массы (крестьянство), он требовал создания «партии народа в литературе». Во мн. близкий по своим позициям эстетике Просвещения, Д. в то же время вместе с *Белинским, Герценом, Чернышевским* стал одним из основоположников рус. революционно-демократической эстетики. Важнейшие статьи, в к-рых выражены его эстетические взгляды: «О степени участия народности в развитии русской литературы» (1858), «Литературные мелочи прошлого года» (1859), «Что такое обломовщина?» (1859), «Темное царство» (1859), «Когда же придет настоящий день?» (1860), «Черты для характеристики русского простонародья» (1860), «Луч света в темном царстве» (1860), «Забитые люди» (1861).

ДОВЖЕНКО Александр Петрович (1894—1956) — кинорежиссер и писатель, один из основоположников советской кинематографии. По окончании учительского института работал учителем, затем в Наркомпросе Украины, находился на дипломатической службе,

проблемы к-рой получили отражение в его первом полнометражном фильме «Сумка дипкурьера» (1927). Философско-поэтическая направленность творчества, романтическое своеобразие стиля Д. отчетливо проявились в фильмах «Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930). Романтизированным-возвышенные образы революционных борцов, участников гражданской войны и социалистического строительства не отрываются, однако, в фильмах Д. от земли, предстают в облике реальных, узнаваемых людей в реальных обстоятельствах: режиссер мастерски высекает огонь поэзии из реальности, а философская мысль наполняет особым смыслом события и подробности повседневной жизни. Создавая кинематограф поэтический, философский, Д. расширяет худож.-эстетические возможности иск-ва экрана, обогащает его язык: киноленты «Иван» (1932) — о строителях Днепрогэса, «Аэроград» (1935), раскрывающая драматизм борьбы за утверждение социалистических начал жизни на Дальнем Востоке, «Щорс» (1939), воссоздающая образ легендарного героя гражданской войны и его сподвижников. В годы Великой Отечественной войны Д. обращается к кинодокументалистике (фильмы «Битва за нашу Советскую Украину», «Победа на Правобережной Украине»), пишет рассказы, статьи, очерки. В его литературном наследии осталось несколько ярких сценариев — «Поэма о море», «Повесть пламенных лет», «Зачарованная Десна», к-рые режиссерски реализовала его сподвижница, друг и жена Ю. И. Солнцева.

ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ в искусстве (от лат. documentum — свидетельство) — понятие, характеризующее новое эстетическое качество, присущее худож. культуре XX в., к-рое сложилось под влиянием технических средств передачи информации (фотография, печать, радио, кинематограф, телевидение), способных представить действительность в непретворенном виде, но не тождественно ей. Предоставленная техническими средствами возможность запечатлеть жизнь непосредственно актуализиро-

вала значение документа в культуре и породила не только самостоятельную ветвь документального кино в противоположность игровому, не только документацию того или иного явления или факта жизни, но и оказала влияние на иск-во (появление документальной драмы, документальной прозы). Д. стала одним из устойчивых образных мотивов в худож. культуре XX в. Технические средства позволили достигнуть в иск-ве нового уровня приближения к жизни. Вместе с тем совр. Д. в и. столько же обязана совпадению изображения с реальностью, сколько и несовпадению, различию, связанному каждый раз с несовершенством техники. Так, даже прямая телепередача, обладающая на сегодня максимумом Д., ограничена законами перспективы, двухмерностью, рамками кадра, выбором природы и т. п. Совершенствование техники вносило и вносит поправки в смысл понятия «Д.», но для XX в. в целом оно обладает некой общей эмпирической определенностью. При употреблении этого понятия применительно к иск-ву имеется в виду степень не столько тождественности изображения действительности, сколько ощущения достоверности, доверия, возникающего у зрителя в процессе восприятия. При этом знаком Д. становится подчас как раз неполнота, отступление от тождества. Так, совр. кинозрителю черно-белый кадр кажется более документальным, чем цветной. Возникнув первоначально в рамках фотографии, верстки газетной полосы, черно-белого плоского изображения на экране, Д. со временем абстрагировалась от них, став самостоятельным эстетическим качеством. Она приобрела не только иконический, но и знаковый смысл, применимый в любом др. (в т. ч. нетехническом) виде иск-ва и вступающий во взаимодействие с др. худож. средствами. Д. стала средством обновления *театра*, оказала влияние на *изобразительное искусство*, проникла в худож. литературу и даже в *музыку* («конкретная музыка»). Будучи огромным шагом вперед по пути достижения жизнеподобия в иск-ве, Д. одновременно была и его ограничением, переходом от целостности

классического реализма к неполноте, фрагментарности документализма. Воплотившиеся в документализме новая степень приближения к действительности, с одной стороны, и частичность, фрагментарность изображения — с др., характерны как для установок отдельных крупных художников XX в., так и для целых течений (*дадаизм, сюрреализм*). Фрагментарность документального изображения преодолевается с помощью др. важного элемента иск-ва XX в. — *монтажа*. Д. изображения чаще всего влечет за собой именно монтажную структуру построения худож. произв. В частичности документализма, в опоре его на внешнее заложена также возможность дедокументализации документа. Ставя документальное изображение в иной контекст с помощью монтажа или выделяя побочные мотивы, не связанные с его осн. смыслом, художник может создать совершенно новый образ. Эффект дедокументализации, в частности, широко применяется в *фотоискусстве* и игровом кино, использующем эстетические возможности хроники, в т. ч. путем *деформации* кадра. Эмпирическое понятие Д. будет, по видимому, меняться в процессе дальнейшего совершенствования техники средств массовой коммуникации (*Искусство и массовая коммуникация*).

ДОСТОЕВСКИЙ Федор Михайлович (1821—81) — рус. писатель, мыслитель, публицист. Эстетические взгляды Д. формировались в 40-е гг. под воздействием реалистической эстетики *Белинского*, его мировоззрения в целом. Усвоенные Д. в этот период понимание иск-ва и лит-ры как «выражения жизни народа», «зеркала общества» и критерий верности иск-ва правде жизни («действительность превыше всего») сохранились и в дальнейшем в его концепции отношения иск-ва к действительности. Однако реальное содержание этих установок менялось в процессе духовной эволюции Д., пережитого им на каторге и в ссылке «перерождения убеждений» и выработки нового религиозно-философского мировоззрения на основе возвращения к христианской вере. До начала 60-х гг. практическая эстетика Д.,

выраженная худож. творчеством, и его теоретические эстетические воззрения развивались в осн. в русле принципов т. наз. натуральной школы с ее обостренным интересом к социально-критическому изображению жизни и приоритетом общественно-гуманистической функции иск-ва в защите «униженных и оскорбленных» от социального зла, восстановления «погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств». Вместе с тем Д., испытавший в юности влияние романтического иск-ва (*Романтизм*) с его тяготением к философским обобщениям, к идеалу *прекрасного* как осн. эстетической реальности, формирующей духовный мир человека, настороженно относился к акцентированию принципа «полезности» иск-ва в решении непосредственно практических задач общественного развития. Эта позиция и получила развитие после возвращения Д. в Петербург, где он принял участие в идеологической борьбе 60-х гг., выдвинув в статье «Гн-бов и вопрос об искусстве» (1861), посвященной *Добролюбову*, эстетическую программу, примиряющую и синтезирующую две крайние позиции — т. наз. «утилитаристов» (представителей рус. революционно-демократической эстетики) и защитников принципа «искусства для искусства». Соглашаясь с тезисом «утилитаристов» об общественной полезности иск-ва, он расширяет, однако, само понятие полезности, применяя его ко всей сфере человеческой духовности. *Художественность*, напр., к-рую «утилитаристы» относили к второстепенным элементам иск-ва, Д. считал «в высочайшей степени полезной», поскольку ее недостаток снижает нравственно-воспитательную действенность иск-ва. Еще более важен в иск-ве «образ красоты». Выражая «органическую жизнь» иск-ва, *красота* обеспечивает ему самостоятельное значение, поскольку в этом своем «органическом» содержании оно суть «такая же потребность для человека, как есть и пить». «Красота полезна, потому что она красота, потому что в человечестве — всегдашняя потребность красоты и высшего идеала ее». Подлинное иск-во, по Д., всегда совре-

менно, к каким бы предметам оно ни обращалось, и любое ограничение в этом отношении было бы насилем над его природой. По мере становления религиозно-философского мировоззрения Д. категории красоты, идеала прекрасного становятся ведущими как в его философской антропологии, так и в истории философии. В контексте выдвигаемой им идеи духовно-религиозного преображения мира (близкой к идее «богочеловечества» *Соловьева*) эти категории принимают на себя функции осн. жизнеформирующих начал в духовном развитии человечества («мир красотой спасется»). Т. обр., исходным для Д. по-прежнему является (в духе традиций идеалистической философии и эстетики гегелевского типа) внутреннее онтологическое единство истины, добра и красоты. Последняя выступает как образно-чувственный лик, *символ* истины и добра. Истоки красоты Д. связывает с человеческой свободой как первоосновой личности и в этом смысле неотъемлемой стороной «истины», способной сообщать действиям человека достоинство красоты. На этом зиждется и мнимая «красота зла» — красота, к-рую, по логике мысли Д., зло как бы крадет у человеческой свободы (переносит ее на себя), выдавая за свое собственное онтологическое достояние. Отсюда известные формулы Д., что человек способен «гореть» одновременно и «идеалом мадонны», и «идеалом содомским», что «красота — это страшная и ужасная вещь», где «берега сходятся», «все противоречия вместе живут», где «дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей». Эти философско-эстетические *интуиции* Д., открывшие феномен «искушения» человека красотой свободы, оказали (правда, в крайне разноречивом их толковании) большое влияние на развитие философско-эстетической мысли XX в. (напр., у Б. Пастернака: «...корень красоты — отвага»). Фундаментальное влияние на развитие мировой худож. культуры и ее «практическую» эстетику оказал созданный Д. (одновременно с *Толстым*) новый тип экзистенциально-философского, бытийно-психологического худож. *реализма*. В отличие от

реализма социально-психологического (*критического реализма*), он кладет в основу худож. изображения человека не принцип его социально-психологической типичности, а его жизнеориентирующую «идею», духовно-мировоззренческую ориентацию, являющуюся продуктом его духовного самоопределения. Наиболее развернуто эстетические воззрения Д. выражены (помимо указанной работы) в статьях: «Предисловие к публикации: «Три рассказа Эдгара По» (1861), «Ответ «Русскому вестнику» (1861), «Выставка в Академии художеств за 1860—61 год» (1861), «Рассказы Н. В. Успенского» (1861), «Предисловие к публикации перевода романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1862), а также в речи о Пушкине (1880) и в «Дневнике писателя» (1873—81).

ДРАМА (греч. drama — действие).—

1. Один из осн. родов худож. лит-ры (наряду с *лирикой* и *эпосом*), охватывающий произв., обычно предназначенные для исполнения на сцене; подразделяется на жанровые разновидности: *трагедию*, *комедию*, драму в узком смысле, *мелодраму*, *фарс*. Текст драматических произв. состоит из диалогов и монологов *персонажей*, воплощающих те или иные человеческие *характеры*, проявляющиеся в поступках и речах. Сущность Д. состоит в раскрытии противоречий действительности, получающих воплощение в *конфликтах*, определяющих развитие действия произв., и во внутренних противоречиях, свойственных личности персонажей. *Сюжеты*, формы и стили Д. на протяжении истории культуры менялись. Изначально предметом изображения служили *мифы*, в к-рых был обобщен духовный опыт человечества (Д. Востока, Древн. Греции, религиозная Д. европ. средневековья). Перелом в Д. наступил с обращением к реальной истории, государственным и бытовым конфликтам (Д. Возрождения, драматургия Шекспира, Лопе де Вега, Корнеля, Расина и др.); сюжеты Д. стали отражать события и характеры величественные и героические. В XVIII в. под влиянием эстетики Просвещения в качестве героев Д. выступают уже пред-

ставители поднимающегося буржуазного класса (*Дидро*, *Лессинг*). Реализму просветительской Д. романтики первой половины XIX в. противопоставляют легендарные и исторические сюжеты, необыкновенных героев, накал страстей. На рубеже XIX—XX вв. *символизм* возрождает в Д. мифологические сюжеты, а *натурализм* обращается к самым темным сторонам повседневной жизни. Д. в социалистическом иск-ве, стремясь к всестороннему охвату действительности, следует традициям *реализма* предшествующего периода, нередко дополняя реализм *революционной романтикой*. 2. Разновидность пьес, в к-рых конфликт не получает трагической, смертельной развязки, но действие не приобретает и чисто комического характера. Этот промежуточный между трагедией и комедией жанр Д. получил особенное распространение во второй половине XIX и в XX в. Ярким примером такой разновидности пьес является драматургия А. П. Чехова.

ДРЕВНЕРУССКАЯ ЭСТЕТИКА —

рус. эстетическая мысль XI—XVI вв. Д. э. имела два гл. источника: материально-худож. культуру восточных славян и *византийскую эстетику*, проникавшую на Русь с конца X в., нередко в южнославянской редакции («Шестоднев» Иоанна Экзарха Болгарского и др.). В истории Д. э. можно выделить три осн. периода: домонгольский и время татаро-монгольского нашествия (XI — первая половина XIV в.); период консолидации национальных сил (конец XIV—XV в.); период единого рус. централизованного государства (конец XV—XVI в.). Для первого периода характерно активное освоение византийского худож.-эстетического наследия на основе восточнославянского мировосприятия. В «Слове о полку Игореве», «Повести временных лет», в произв. Илариона, Кирилла Туровского, игумена Даниила и др. книжников отражены представления древн. русичей о *красоте* (природной, духовной, художественной), об иск-ве, *возвышенном*, *героическом*. Особым почитанием на Руси в этот период окружены книги как гл. носители духовных ценностей. И все др.

явления, относящиеся к духовной сфере, воспринимались прежде всего эстетически, как несущие духовное наслаждение и обозначались как *прекрасные*. Для Д. э. этого периода характерны: особое внимание к чувственно воспринимаемым реализациям духовной красоты; наделение прекрасного осязательной предметностью (вещностью), конкретностью; тяготение к *реализму* и материалистичности; осмысление красоты как выражения истинного и сущностного; особая чуткость к красоте искусной деятельности; повышенная эмоциональность и мажорность; осмысление света в качестве важной модификации прекрасного. В *архитектуре, живописи, прикладных иск-вах* ценится величие, красочность, светоносность, яркость, драгоценность. Храм воспринимается как огромное роскошное произв. ювелирного иск-ва. На смену сакральному (священному) восприятию природы восточными славянами приходит понимание ее как прекрасного произв. верховного художника (бога). В ней усматривается прекрасный порядок — «строй», радующий душу. В качестве осн. характеристик природной красоты выступают величина, высота, округлость, «искусная сделанность», выделенность в пространстве. К середине XIV в. в эстетическом сознании видное место занимает нравственная красота; в лит-ре складываются идеальные образы народного героя (князя, ведущего русичей на захватчиков) и духовного пастыря. Первый образ строится на единстве внешней красоты, мужества и нравственного совершенства; у второго преобладает нравственно-духовная красота, к-рая ценится в человеке не меньше мужества и отваги. Для эстетики второго периода характерно усмотрение в творческом акте единства мудрости, иск-ва и красоты — осознание софийности (мудрости) творчества, иск-ва. Высшего *совершенства* и полноты выражения этот принцип достигает в иск-ве Андрея Рублева, сумевшего с помощью худож. средств живописи выразить высочайшие духовные ценности своего времени в их общечеловеческой значимости. В его живописных образах наи-

более полно воплотилась древнерус. философия гуманности, мудрости и красоты. Епифаний Премудрый и др. книжники разрабатывают в этот период теорию словесного иск-ва, одновременно реализуя ее на практике. Усиливается эстетическое начало в иск-ве слова (стиль «плетения словес»). Особая активизация эстетической мысли характерна для третьего периода. На рубеже XV—XVI вв. Нил Сорский разрабатывает рус. вариант эстетики аскетизма, а внимание Иосифа Волоцкого привлечено к осмыслению литургической (культурной) эстетики; он же излагает, опираясь на идеи византийской эстетики, теорию иконы и сюжетно-иконографическую программу для живописцев. В XVI в. в развитие эстетической теории вносят свой вклад Максим Грек, Василий Патрикеев, Зиновий Отенский, старец Артемий, Андрей Курбский и др. Эстетическая сфера, и прежде всего лит-ра и иск-во, активно переплетаются в этот период с социально-политической и идеологической борьбой. Слово писателя осознается как важное оружие в борьбе за социальную справедливость («правду»). Труд художника расценивается как высоконравственный и особо почитаемый. На теоретическом уровне каноничность (*Канон*) и традиционализм осознаются в качестве важнейших принципов иск-ва, а худож. практика идет по пути активного отказа от них. Разворачивается полемика по поводу аллегорических и символических (*Аллегория, Символ*) изображений, в результате к-рой концепция символизма *Псевдо-Дионисия Ареопагита* осмысливается в качестве теоретического фундамента живописи. Ряд принципов Д. э. формулируется теоретиками иск-ва (в области живописи, *риторики, музыки*) уже в XVII в., когда своеобразие древнерус. иск-ва выявилось особенно рельефно при сравнении с западноевроп. иск-вом *Ренессанса (Возрождения эстетика)* и *Барокко*, нашедшем признание в России того времени.

ДЬЮИ (Dewey) Джон (1859—1952) — амер. философ и психолог, один из гл. представителей философии и эстетики *прагматизма*. В основе эсте-

тической концепции Д.— понятие опыта, сливающего субъективный мир человека и объективную реальность в одно целое. Д. выделяет три гл. вида опыта — познавательный, моральный и эстетический. Последний понимается как процесс и результат достижения *гармонии* между организмом и средой, индивидом и миром. Эстетическое начало может возникнуть, по Д., в любом жизненном процессе в кульминационный момент интеграции всех жизненных сил человеческого организма и выражается в иррационально переживаемых человеком чувствах ценности своих душевных состояний. *Эстетическое* как наиболее яркое и сильное чувство субъекта оказывается высшей ценностью, снимающей в себе познание и нравственность. Но при этом *прекрасное*, отождествляемое с внутренними переживаниями субъекта, лишается к.-л. критерия проверки. В такой трактовке эстетического совмещаются два характерных для прагматизма момента: биологизирующее, субъективно-идеалистическое (близкое эмпириокритицизму) понимание опыта и *иррационализм*. В теории худож. деятельности Д. иск-во рассматривается прежде всего как форма выражения и язык. Иррационализм сказался здесь в выдвигании близкого интуитивизму *Бергсона* и *Кроче* положения о видении как интуитивном проникновении в сущность вещей в процессе творчества, а эмпиризм — в попытке придать эстетике форму науки, изучающей структурные отношения, коммуникативные возможности и социальные функции произв. иск-ва. Эти идеи Д., подхваченные его последователями, составили основу совр. амер. позитивистской эстетики, именуемой натуралистической, или контекстуалистской (*Контекстуалистская эстетика*). Отношение Д. к совр. буржуазному иск-ву двойственно. Он выступал против крайней формы *модернизма* — *абстракционизма*. В то же время теория Д. легко может быть приспособлена для обоснования правомерности таких форм беспредметного иск-ва, как «живопись действия», *кинетическое искусство*, *хэппенинг* и т. п. Во всех них четко выражен прин-

цип конструирования зрительных структур, «развивающихся» в пространстве и времени, что и является, по Д., сущностью худож. деятельности. Практицизм и индивидуализм, присущие философии прагматизма в целом, отразились и на проблемах *эстетического воспитания*, к-рое Д. рассматривает чисто утилитарно, сводя его к созданию практических навыков и умению делать удобные вещи. Отсутствие социального подхода к эстетическим проблемам, недооценка общественной роли иск-ва как средства познания действительности и формирования человеческой личности характерны для прагматистской эстетики Д., к-рая изложена в соч.: «Демократия и воспитание» (1916), «Психология и педагогика мышления» (1919), «Введение в философию воспитания» (1921), «Опыт, природа и искусство» (1925), «Индивидуальность и опыт» (1925), «Индивидуализм, старый и новый» (1929), «Искусство как опыт» (1934).

ДЮФРЕН (Dufrenne) **Микель** (р. 1910) — фр. философ-феноменолог, директор журнала «Ревью д'эстетик». Осн. идея эстетики Д.— утверждение эстетического восприятия как уникального контакта человека с творческими силами природы. В процессе такого контакта природа раскрывается как «рождающая человека», что составляет цель ее собственного развития. Материальные элементы природы теряют при этом утилитарное или познавательное значение: их восприятие дает человеку чувство исконной связи с миром, радость укорененности в нем. Иск-во, по Д., — единственная деятельность, хранящая для человека подобный контакт с природой, основанный на переживании связей с миром, а не их постижении (логос). «Эстетическое восприятие», «эмоция», «поэтическое (художественное)» долгое время выступали как осн. понятия эстетики Д., а иск-во рассматривалось им как спасение человека от «отчуждающей» его способности цивилизации. Объект критики Д.— логос, пролизывающий буржуазную цивилизацию, ряд философских теорий (напр., лингвистическую философию, структурализм) и худож. стилей (*Оп-арт*, *Кон-*

центральное искусство). В логоцентризме необоснованно обвиняет Д. и марксистских исследователей, к-рые среди мн. функций иск-ва признают и такую, как познание мира. Кризис буржуазной культуры конца 60-х гг. побудил Д. к поиску новой эстетики, в к-рой «эстетик возьмется за дело как социолог». Но и здесь он обращается к все той же «спасительной» миссии иск-ва и эстетической эмоции. На его поиске сказалось влияние философии франкфуртской школы (*Адорно*, Г. Маркузе), левоанархических настроений. Новая, политизированная, по Д., эстетика должна выявить в иск-ве игровые, эмоциональные, взрывные начала, от к-рых «затрепещат существующие структуры власти».

Осознавая разрыв между буржуазным иск-вом и массовым зрителем, Д. считает важной задачей эстетики помочь иск-ву выйти в «повседневность» (быт, празднества), к-рая со своей стороны через эмоциональное обогащение должна помочь человеку освободиться от «гнета структур власти». Поиск Д. социально-преобразующей силы в иск-ве носит не только утопический, но и охранительный характер, ибо исключает необходимость революционных социально-экономических изменений для подлинного освобождения человека. Осн. работы Д. по проблемам эстетики: «Феноменология эстетического опыта» (1953), «Поэтическое» (1963), «Эстетика и философия» (в 3 т., 1967—81).

Ж

ЖАН ПОЛЬ (Jean Paul) (наст. имя — Иоганн Пауль Фридрих Рихтер, Richter) (1763—1825) — нем. писатель. Его творчество занимает особое место между различными направлениями нем. лит-ры начала XIX в., своеобразно соединяя нем. культурную традицию, уходящую в прошлое (XVII—XVIII вв.), с новыми тенденциями иск-ва (сочетание просветительских идей с *сентиментализмом*). Особенность произв. Ж. П. — традиционное единство поэзии и теоретической (философско-эстетической) мысли, основанное на принципе остроумия. Восходящее к эпохе *барокко*, остроумие определяет и логическое комбинирование вещей, понятий, и игру с ними, и деятельность поэтической фантазии. В романах «Зибенкез» (1796—97), «Титан» (1800—03) и др. наглядно представлены разнообразные формы разворачивания эстетики остроумия. В центре осн. теоретического произв. Ж. П. — «Приготовительная школа эстетики» (1804) — учение о способах воспроизведения действительности (идеальный тип творчества преодолевает крайности поэтического материализма и нигилизма), а также об остроумии и о комическом (*юморе, иронии, сатире*). Своими теоретическими работами и худож. творчеством способствовал формированию эстетики *романтизма* и *реализма*.

ЖАНР в искусстве (фр. *genre* — род, вид) — подразделение каждого *вида искусства*, обусловленное многообразием конкретных возможностей худож. освоения действительности. В истории теоретического осмысления этих возможностей предлагались различные принципы жанрового деления — тема-

тические, структурные, функциональные; системный анализ иск-ва приводит к заключению, что существует несколько плоскостей жанровой дифференциации, каждая из которых отвечает к.-л. грани сложного строения и функционирования худож. произв. С этой т. зр. в лит-ре Ж. являются: и роман, повесть, поэма, стихотворение; и исторический роман, приключенческий роман, психологический роман; и *трагедия, комедия, мелодрама, водевиль*; и ода, эпитафия, эпиграмма, памфлет. Соответственно многообразны жанровые членения в др. видах иск-ва, а каждый Ж. распадается на несколько поджанров. В результате одно и то же произв. иск-ва можно отнести к нескольким жанровым группам (скажем, скульптура «Медный всадник» Э. М. Фальконе — это памятник, это конный памятник, это портрет, это исторический портрет, это аллегорическая скульптура). Жанровое деление иск-ва по-разному истолковывалось и оценивалось в истории худож. культуры. В эстетике *классицизма*, напр., оно выступало как строгая иерархическая система, где каждый Ж. оценивался как «высокий» или «низкий» (скажем, трагедия—комедия, мифологическая картина—бытовая картина, опера-сериа и опера-буффа) и осуждалось к.-л. смешение Ж. Эстетика *романтизма* отвергла иерархическую концепцию Ж., обосновывая право художника сталкивать разные жанровые структуры в одном произв., играть на контрастах *трагического* и *комического*, высокого и пошлого. Эстетика *реализма* воспринимала Ж. во всем богатстве возможностей правдивого отражения многообразных жизненных проявлений и их оценки соответственно

объективному достоинству каждого. Не случайно в иск-ве критического реализма XIX в. активно разрабатывались такие Ж., как роман и повесть, бытовая драма на сцене и бытовая картина в живописи и т. д., к-рые позволяли воспроизводить совр. социальную реальность и произносить над ней суровый «приговор» (*Чернышевский*). Эстетика социалистического иск-ва утверждает необходимость использования всех сложившихся в прошлом и новых, возникающих жанровых структур, без к.-л. их иерархического соотнесения, поскольку оно ориентировано на худож. воссоздание всей полноты человеческой жизни, совр., прошлой и будущей, — природы, мира вещей, практических деяний человека и его внутренней духовной жизни. Конкретное соотнесение Ж. в социалистическом иск-ве отражает изменения содержания социальной жизни и интересов людей (различной была, напр., жанровая структура советского иск-ва в годы гражданской войны и в период нэпа, во время Великой Отечественной войны и в мирной послевоенной жизни), выдвигая на передний план то один, то др. Ж. в и.

ЖИВОПИСЬ — вид *изобразительно-го искусства*, специфика к-рого заключается в представлении при помощи красок, нанесенных на к.-л. твердую поверхность (основа), образов действительности, получающих в зависимости от назначения произв., господствующего худож. *стиля*, времени и индивидуальности мастера-исполнителя определенную худож. *интерпретацию*. Используя цвет, рисунок, композицию, выразительность наложения мазков (*фактуру*), Ж. дает возможность наглядно воспроизводить колористическое богат-

ство действительности, ее пространственность и материальность, воплотив широкие представления о жизни природы, людей и социальных процессах. Образы Ж. могут передавать плоскостность и глубинность пространства (*перспектива*), ставить акценты на постоянном или изменяющемся характере бытия, показывать живую стихию жизни и иллюстрировать отвлеченные идеи (*аллегория, символ*). Совокупность материалов Ж. (*Материал искусства*) и техники их использования определяется выбором красящих пигментов и связующих их веществ (масло, клей, воск и др.). Отсюда и появились такие разновидности Ж., как масляная Ж., темпера, Ж. по штукатурке (фреска), энкаустика и т. п. Различные способы техники, худож. приемы и формы живописного повествования, исторически пополняясь и изменяясь, позволяли Ж. всегда, со времени ее появления в наскальных росписях палеолита, обладать широкими эстетическими возможностями отражения и истолкования реальности, выполнять важные общественные функции. Благодаря обилию жанров (исторический, бытовой пейзаж, портрет, натюрморт) и видов (монументально-декоративная, декорационная, станковая Ж. или картина, иконопись, панорама и диарама) Ж. находит применение в разных сферах социально-культурной жизни, способствует решению идеологических и познавательных задач, является высокоразвитой формой творчества и труда. Оказывая глубокое эмоциональное воздействие на зрителя, Ж. непосредственно участвует в формировании мировоззрения, высокой духовной культуры людей, в их *эстетическом воспитании*.

З

ЗАКОНЫ ЭСТЕТИКИ — существенные связи эстетической деятельности, творческого процесса, рождающего произв. иск-ва, а также З. собственно худож. деятельности, социального бытия, функционирования, восприятия и развития иск-ва, развертывания мирового худож. процесса. Наиболее общими З. э. являются метазакон эстетической деятельности (*Деятельность эстетическая*). Они характеризуют сущность процесса эстетического освоения мира и сводятся к следующему: 1) В эстетическом как обобщающей категории эстетики отражен процесс деятельности общественного человека, включающего явления мира в сферу своей практики и ставящего их в определенные ценностные отношения к человечеству. 2) Эстетическая деятельность: а) осуществляется в соответствии с внутренней мерой осваиваемого предмета и эстетическими идеалами человека; б) нацелена на создание непреходящих общечеловеческих ценностей; в) имеет антиотчуждающий социальный эффект, поскольку результат творчества есть сфера свободы творца и потребителя эстетического продукта. Высшая форма эстетического освоения действительности — искусство, где действуют помимо метазакон и специфические З. э. К ним относятся З. худож. творчества, социального бытия иск-ва, его восприятия и худож. процесса. З. худож. творчества раскрывают существенные и необходимые связи творческой «генетики», «антропологии» и гносеологии иск-ва. А именно: творчество осуществляется худож. одаренной личностью или коллективом на основе определенного худож. метода; протекает в форме образного мышления, в про-

цессе которого создается неповторимо оригинальный худож. мир, отражающий реальность и воплощающий личность автора. З. социального бытия иск-ва раскрывают его существенные и необходимые морфологические, семиотические, коммуникативные связи. Формой бытия иск-ва является худож. произв., имеющее видовую, родовую, жанровую определенность и стилистическую характерность. Произв. иск-ва: а) предстает в качестве некоего материального предмета — знака, к-рый в поле культуры и худож. традиции, в сфере общественного мнения выявляет свои коммуникативные свойства, передавая людям определенную худож. концепцию (*Концепция художественная*), обладающую эстетической ценностью; б) представляет собой замкнуто-разомкнутую систему: оно замкнуто для последующего вмешательства в текст, но открыто для изменения в процессе *интерпретаций*; оставаясь неизменным, оно меняется в зависимости от характера восприятия его читателями, зрителями, слушателями. Иск-во гуманистически ориентировано: посредством эстетического переживания, наслаждения, вызываемого общением с прекрасным, оно утверждает достоинство личности, помогает ей осознать свою значимость, а через познавательную, прогностическую и воспитательную функции способствует социализации человека, прививает ему общественно значимые качества. Искажение гуманистической ориентации иск-ва извращает и разрушает его природу. З. худож. восприятия раскрывают его существенные и необходимые связи. Процесс худож. восприятия: а) творчески активен: реципиент выступает как

«соавтор», сотворец, исполнитель произв. для себя и вступает в «диалог» с произв., к-рое благодаря этому и в зависимости от характера этого диалога наполняется новыми оттенками смысла; б) включает интерпретацию и оценку произв. в свете лично преломленного опыта культуры; в) доставляет эстетическое наслаждение, стимулирующее творческую активность восприятия; г) интенсивность эстетического наслаждения зависит от худож. упорядоченности и структурной сложности худож. произв. З. худож. процесса раскрывают существенные и необходимые связи диалектики иск-ва и исторического развития худож. культуры человечества. Худож. процесс осуществляется через становление и борьбу худож. направлений (*Направление, течение в искусстве*); через типологически различные внутри- и межнациональные худож. взаимодействия, протекающие на уровне отдельных авторов, худож. течений, школ и целых худож. эпох и культур. Развитие иск-ва по пути прогресса не только не исключает, но и предполагает сохранение непреходящего значения ранее созданных худож. ценностей, к-рые остаются вечными спутниками, современниками людей во все эпохи.

ЗАМЫСЕЛ — исходное представление *художника* о своем будущем произв., его более или менее осознанный прообраз, с к-рого начинается *творческий процесс*. Планы, программы, заявки, наброски, этюды, эскизы — вот наиболее распространенные формы внешней фиксации З. в иск-ве. Но порою он может существовать и без такой фиксации, лишь как факт самосознания автора. Непосредственным импульсом к возникновению З. могут служить, в зависимости от индивидуальных особенностей художника, самые различные факторы: эмоциональное потрясение, случайная встреча с поразившим его воображение человеком, прочитанная книга и т. п. Иногда З. рождается без осязательного внешнего толчка, как бы внезапно, спонтанно. Но всегда он в конечном счете обусловлен общественной практикой, *мировоззрением художника*, подготовлен всем течением его жизни. Подобно

гипотезе в науке, З. в иск-ве в ходе работы над его воплощением конкретизируется, уточняется, а порою и принципиально меняется, что, однако, не умаляет его огромной эвристической значимости. Лишь с возникновением З. в сознании автора складывается прогнозирующая установка на творческий поиск, к-рый становится целенаправленным и внутренне организованным. Художник приобретает возможность прояснить для себя осн. направления этого поиска, представить его результаты, проверить в процессе практической работы правильность своих планов и намерений, чтобы найти единственно возможное для себя идейно-образное решение темы. В глубокой и всесторонней разработке З. выражается профессиональная зрелость художника, его *мастерство*.

ЗВУК МУЗЫКАЛЬНЫЙ — простейший выразительный элемент *музыки*, через к-рый и обнаруживается ее специфика; своего рода «голограмма» отраженного в музыкальном произв. мироощущения. В отличие от речевых звуков З. м. длит свою высоту. В этом одна из тайн воздействия музыки: ее смысл улавливается слушателем не через рассудок, а проникает через сочувственное напряжение связок и мышц дыхания, как бы подстраивая к себе внутреннее состояние человека. «Этос» и «пафос» З. м. неотрывны от его «логоса»: особая правильность в распределении энергии обертонов, сцепление З. и др. акустические тонкости как бы наполняют музыку светом ясности, сиянием порядка и внутренней *гармонии*, помогая выявить и передать слушателю через одно только звукоощущение своеобразие мирозерцания народов и эпох. Средневековые хоралы, воспевавшие, по образному определению современников, высшие ценности своей эпохи «не голосом, но сердцем», эстетика бельканто нового времени, акцентировавшая внимание на чувственной красоте музыкального звучания, его психологизм в эпоху *романтизма* или красочность чавкающих, урчащих и подвывающих звучаний синтезаторов в *рок-музыке*, знойное и терпкое звучание армянской инструментальной музыки и духовная соб-

ранность грузинского хорового иск-ва — все это примеры запечатленного в многоголосии звучаний ценностного богатства, пространственно-временного многообразия человеческой культуры.

ЗЕДЛЬМАЙР (Sedlmayr) **Ганс** (р. 1896) — австр. искусствовед и философ культуры, продолжает традиции Венской школы теоретического *искусствознания*, отдельные представители к-рой (А. Ригль, М. Дворжак) обращались к изучению истории иск-ва как истории духа. В стремлении создать научные основания теории и истории иск-ва и преодолеть односторонность формально-стилистических методов, З. сосредоточивает внимание на таких фундаментальных проблемах эстетики, как природа и сущность иск-ва, структура и метод анализа худож. произв., к-рое он рассматривает как «покоящийся в себе малый мир». Разработанный З. метод структурного анализа предполагает вычленение уровней и слоев худож. произв., его «значений и смыслов», а также выявление правил его «истинной интерпретации» (*Интерпретация*). Структурный анализ и исторический подход объединяются в концепции З. на основе эклектического сочетания отдельных положений гештальтпсихологии, феноменологической и экзистенциалистской эстетики. В истории иск-ва З. отыскивает так называемые критические сдвиги, к-рые, являясь выражением духовной деградации личности, носят устойчивый кризисный характер. С этих позиций З. критикует модернистское иск-во (*Модернизм*), совр. кризисное состояние к-рого рассматривается им как историческая закономерность. Выход из кризиса он видит в христианском обновлении мира. В 50-е гг. З. переходит на позиции религиозной эстетики, проповедуя неотомистскую философию иск-ва, подчиненность художника религии. Осн. эстетические идеи изложены в произв. «Утрата середины. Изобразительное искусство XIX и XX веков как символ эпохи» (1948), «Революция современного искусства» (1955), «Искусство и истина. Теория и метод истории искусства» (1958), «Гибель света» (1964).

ЗЕМПЕР (Semper) **Готфрид** (1803—79) — нем. эстетик, архитектор, историк иск-ва. Жил и работал в Германии, затем в эмиграции — во Франции и Англии, Швейцарии и Италии. Исследователь худож. проблем материальной *культуры*, З. вычленял смену в истории одних *стилей* др. под влиянием изменений функций вещей, материалов, из к-рых они изготовлены, и технологии их производства. Разработал принципы т. наз. «практической эстетики», к-рую выделял среди господствующих тогда «позитивной эстетики» и «эстетики формы». Выстраивая на материале истории европ. иск-ва ряды сменявших друг друга форм в худож. ремеслах («технические иск-ва») и *архитектуре* («тектонические иск-ва»), З. добивался получения объективного знания о принципах стилеобразования. З. ввел в эстетику понятие «художественное ремесло» (*Ремесло художественное*), с помощью к-рого он стремился подчеркнуть важность вмешательства художника в производство материальных вещей для регулирования меняющихся соотношений между функцией и формой. «Практическая эстетика» З. опирается на сравнительное *искусствознание*: отталкиваясь от эмпирически накопленного знания о стилях прошлого, она идет к построению новых правил исследования формы, дающих возможность прогнозировать развитие стиля в будущем. Эстетические взгляды З. изложены в его гл. работе — «Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика» (1860—63).

ЗНАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ — понятие, введенное в эстетику в связи с трактовкой худож. процессов с позиций семиотики (от греч. *sêmeion* — знак, признак). Амер. философ Ч. Моррис разработал теорию З. э. на основе классификации знаков, предложенной амер. логиком Ч. Пирсом (1839—1914). З. в иск-ве он определяет как иконические, или изобразительные (от англ. «icon» — «изображение»), подобные отражаемому объекту по внешнему виду или по структуре. Приверженцы такой т. зр. рассматривают иск-во как «особый язык», отличный от всех др. средств пе-

редачи информации, состоящий из «особых» изобразительных, или эстетических, З. Произв. иск-ва в этом случае выступает сложным З. э., участвующим в коммуникации (*Коммуникация художественная*). В качестве осн. свойств З. э. Моррис выделяет их структурность, всеобщность и соотнесенность с ценностными отношениями. При этом в силу бихевиористской трактовки коммуникативных процессов в иск-ве он исключает из рассмотрения отражательный аспект З. э., игнорируя его познавательную функцию. В марксистско-ленинской эстетике понятия «иконический З.», «изобразительный З.», «З. э.» употребляются как синонимы или объединяются в общем представлении о З. э., рассматриваемом в соотнесении с худож. образом. При этом З. э. может выступать как элемент структуры худож. образа. Такое представление о З. в иск-ве помогает исследовать закономерности создания худож. выразительности. Кроме функции замещения реальности и средства передачи информации, З. в иск-ве обладают свойством инвариантности (повторяемости) в отличие от уникальности худож. образа. Представление о специфике образа и З. э. дает возможность вычленять инвариантные структуры как на уровне приемов и способов передачи худож. информации (*Информация художественная*), так и на уровне содержательной формы. Напр., в качестве знаковых элементов могут рассматриваться повторы в устном поэтическом творчестве, изобразительном орнаменте, играх и обрядовых танцах. З. в качестве худож. штампа, или клише, используется во всех *видах искусства*. В кинематографии это может быть рука с револьвером, торт, размазанный по лицу комедийного персонажа, поезд, мчащийся на зрителя, и т. д. *Эйзенштейн*, исследуя соотношение З. и образа в *киноискусстве*, пришел к выводу, что именно несовпадение этих двух понятий лежит в основе построения худож. образа. Поэтому в иск-ве беспредметность и неизобразительность могут сочетаться с ярко выраженной образностью. Отсюда очевидна несостоятельность трактовки западной семиотикой

иск-ва как непрерывного знакового процесса («семиозиса»), осуществляемого посредством «особых» З. э., т. е. процесса, не соотносящегося ни с реальной действительностью, ни с деятельностью в ней субъекта. Марксистская философия рассматривает любые З., в т. ч. З. э., как материальные системы, передающие сообщения. Представляя в об-ве формы предметной деятельности, а также отношений между людьми, языково-знаковые системы в иск-ве становятся носителями объективного содержания, включаются в процесс худож. отражения (*Отражение художественное*) действительности. Отдельный тип знакового отношения не может выразить специфику иск-ва. Да и связь с объектом в разных видах иск-ва проявляется различно. Поэтому понятия «иконический З.», «изобразительный З.», «З. э.» наполняются определенным содержанием лишь применительно к конкретным знаковым системам иск-ва в их обусловленности худож. практикой.

ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ (или «правило золотого деления») — геометрическое, математическое соотношение пропорций, при к-ром целое так относится к своей большей части, как большая к меньшей. (Если обозначить целое как C , большую часть — a , меньшую — b , то правило З. с. выступает как соотношение $\frac{C}{a} = \frac{a}{b}$.) Всякое тело, предмет, вещь, геометрическая фигура, отношение частей к-рых соответствует такому делению, отличаются строгой пропорциональностью и производят наиболее приятное зрительное впечатление (напр., стройные мраморные колоннады греч. Парфенона делят весь храм по принципу З. с.). Наиболее простой вид З. с. представлен в человеческом теле: пропорциональное, совершенное тело должно поясом делиться в отношении З. с., при вытянутых по швам руках концы средних пальцев должны делить весь рост человека в таком же отношении. Формулируя правило З. с. в качестве «непреложного» закона *архитектуры, скульптуры и живописи*, мн. теоретики и художники эпохи Возрождения (*Возрождения эстетика*) пытались най-

ти идеальную (абсолютную) геометрическую основу иск-ва. Напр., итал. математик Л. Пачоли в трактате «О божественной пропорции» писал, что «правилу золотого деления» подчиняются все земные предметы, претендующие быть *красивыми*. В этом утверждении нашел отражение наивный механицизм и математизм, присущий всей культуре раннего Возрождения. Не отрицая эстетического значения З. с., марксистско-ленинская эстетика в то же время выступает против его абсолютизации, считая его лишь частным случаем общего правила *пропорции* — закономерного повторения одного и того же отношения в отдельных частях. Действительные законы иск-ва и эстетического восприятия не могут подменяться к.-л. одним «непреложным» правилом. В практике архитектуры и изобразительного иск-ва З. с. в его абсолютной форме применяется редко. Более существенное значение для иск-ва имеют мера и характер отклонений от строго математической пропорциональности (*Деформация*).

ЗОЛЯ (Zola) **Эмиль** (1840—1902) — фр. писатель, один из теоретиков *натурализма* в эстетике. В ранних выступлениях поддержал импрессионистов (*Импрессионизм*) в их борьбе с салонно-академическим иск-вом, отметив «научные», «натуралистические» тенденции в трактовке реальности в живописи Э. Мане. В предисловии ко 2-му изданию (1868) романа «Тереза Ракен» дал концентрированную характеристику литературного натурализма. Позднее в своих теоретических работах отстаивал творческие принципы натурализма как наиболее соответствующие прогрессу не только иск-ва, но и науки, общественного сознания. Теория натурализма З. формировалась под воздействием идей *Конта*, *Тэна*, Ч. Дарвина, фр. физиолога К. Бернара, фр. культуролога Ш. Летурно. В ее основе — позитивистская концепция человека, стремление перенести в сферу худож. исследования личности методологические принципы позитивистского естествознания. Нрав-

ственные коллизии, духовные кризисы получали при таком подходе физиологическую трактовку — как проявление органических расстройств, фатальной наследственности и т. п. На метафизическом детерминизме позитивистов, пытавшихся полностью свести сложные явления к действию простых причин, снять проблему свободы воли, основана и теория «научного романа» З. Он прокламировал тождество целей иск-ва и экспериментальной науки, этический нейтралитет *художника*, эстетическое равноправие нормы и патологии человеческого поведения, протокольную точность фиксации фактов. Правда, культ естественнонаучного знания имел у З. определенную антиклерикальную направленность. Натуралистические пристрастия отразились и на творчестве писателя (напр., роман «Человек — зверь»), однако его яркий реалистический талант позволил худож. глубоко исследовать жизнь различных слоев фр. об-ва (эпопея «Ругон-Маккары»), раскрыть диалектику личности и буржуазного социума, обнажить социальные корни психологии крестьянина-собственника (роман «Земля»), открыть новые для реализма XIX в. темы и образы (влияние на судьбы людей социальных условий, труда в шахте, на железной дороге и т. д.). Практиковавшийся З. принцип использования в худож. произв. документальных компонентов выходит за пределы натуралистической эстетики, он получил широкое распространение в худож. культуре XX в. (*Документальность в искусстве*). Новаторской и эстетически плодотворной была в наследии З. смелая поэтизация «второй природы» — совр. *архитектуры*, *техники*. Демократизм писателя, масштаб его худож. дарования, противоречия эстетической теории и творчества отмечались его современниками-марксистами *Лафаргом* и *Мерингом*. Суть теории натурализма З. изложена в работах: «Экспериментальный роман» (1880), «Романисты-натуралисты» (1881), «Натурализм в театре» (1881).

И

ИБН СИНА Абу Али аль-Хусейн ибн Абдаллах, латинизированное — Авиценна (980—1037) — ученый-энциклопедист, врач и философ, представитель восточного аристотелизма. Эстетические, как и общефилософские, идеи И. С. в значительной мере являются продолжением соответствующих концепций *Фараби*. В истории арабо-мусульманской поэтики стало классическим принадлежащее И. С. определение поэзии как «речи, действующей на воображение, составленной из высказываний с совпадающими ритмами, равновеликих, повторяющихся по своему размеру и сходных по звукам своих концовок». Эстетический смысл выражения «действующая на воображение», согласно И. С., заключается в том, что оно выступает различающим признаком, отделяющим поэтическую речь от познавательных высказываний, ибо душа внимает ей, испытывая наслаждение и удивление, и подчиняется ее воздействию безотносительно к ее истинности или ложности. Специфика наслаждения, доставляемого *музыкой*, считает И. С., проистекает из развертывания музыкальной *гармонии* во времени, в чередовании тонов. Если среди объектов чувственного восприятия есть такие, к-рые вызывают ощущение приятного или неприятного как по своей природе, так и по своей интенсивности, то в звуках (*Звук музыкальный*) нет ничего такого, что было бы приятно или неприятно по природе, — ощущение того и др. вызывает не сам звук, а способ его извлечения. Происхождение музыки И. С. объясняет интонационным богатством

человеческой речи (*Интонация*), какое проявляется, напр., в понижении голоса, когда льстят, в резком и торопливом произношении звуков, когда угрожают или хотят показать непреклонность. Модуляции голоса, приобретшие самостоятельную ценность, и стали, по И. С., прототипом музыкального иск-ва, «подражающего» человеческим настроениям. Эстетические идеи И. С. излагаются преимущественно в его энциклопедической «Книге исцеления».

ИГРЫ ТЕОРИЯ — комплексная научная дисциплина, разрабатывающая общую концепцию и конкретные методики разных форм игровой деятельности; объединяет философский, кибернетический, эстетический, психологический, педагогический и многообразные конкретно-технологические подходы. Особый интерес к И. со времен *Канта* и *Шиллера* проявляет эстетика. И. интересуется эстетику с двух т. зр. Во-первых, игровая структура свойственна всякой деятельности, если она приобретает эстетическую ценность: превращение труда в «игру физических и интеллектуальных сил» человека (*Маркс*) рождает бескорыстное удовольствие от самого его процесса, т. е. эстетическое к нему отношение, а любование формой вещи, лишённое утилитарного или исследовательского интереса, становится игрой психических сил. Во-вторых, худож. творчество органически сливается целесообразную деятельность и игровую. Не случайно творчество актера и музыканта называют «игрой»; в поэзии ритмическая структура стиха, рифмы, алли-

терации и т. д. являются формами игрового обращения со словом. Иск-во в целом может быть рассмотрено с равным правом как познавательная модель реальной жизни и как «игра в жизнь», потому что оно диалектически связывает и то и др., допуская разные пропорции этой связи (напр., в прозаической и стихотворной структурах текста, в *драме* и *фарсе*, в *театре* и *цирке*, в творчестве разных художников и даже в разных произв. одного и того же мастера, скажем, П. Пикассо или *Маяковского*). *Эстетизм* как определенная позиция человека в жизни и художника в иск-ве выражается в стремлении сделать И. доминантой его поведения, т. е. превращать жизнь в И., очищенную от серьезного, практически-целенаправленного отношения к чему бы то ни было, а худож. творчество — в «игру форм», лишённую познавательного, нравственного, политического, утилитарного содержания и назначения. Противоположная крайность — стремление изгнать из иск-ва игровое начало, уподобляя его науке или идеологии, религии или нравственности, — лишает его необходимой эстетической *условности*, иллюзорного характера «жизни» человека в худож. реальности, в мире образов.

ИДЕАЛ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ (фр. idéal, от греч. idea — идея, первообраз) — вид эстетического отношения, являющийся образом должной и желаемой эстетической ценности. И. э. — высший критерий эстетической оценки, к-рая предполагает сознательное или неосознанное сопоставление тех или иных явлений с И. э. Сам же И. э. — это такой вид эстетического отношения, к-рый находится как бы между эстетическим вкусом (*Вкус эстетический*), с одной стороны, и эстетическими взглядами — с др. Уже эстетический вкус представляет собой известное обобщение эстетического опыта, но это обобщение во мн. субъективно. *Кант* называл «идеал красоты» высшим образцом, прообразом вкуса. И. э. — более глубокое, более объективное обобщение эстетической практики человека, общественных классов и даже, в определенном смысле, целых эпох (напр., И. э. челове-

ка Древн. Греции, эпохи Возрождения). В отличие от эстетических взглядов, выражаемых в абстрактных понятиях, И. э. «не порывает» с конкретно-чувственной формой своего выражения, без к-рой нельзя запечатлеть образ должной красоты. В классовом об-ве И. э. не может не носить классовый характер. Поэтому понятия «И. красоты», или «И. э.», и «красота И.» заключают в себе разный смысл. «И. красоты» — специфический вид И., к-рый сам может быть прекрасным, а может быть даже отвратительным, как, напр., фашистский И. общественной жизни, преподносившийся его сторонниками как И. э. (что предполагало эстетизацию явлений, связанных с «новым порядком»: военные парады, эффектные манифестации, факельные шествия и т. п.). Красота самого И. э. в конечном счете определяется истинностью отражения подлинно *прекрасного*. И. э. обретает достоинство красоты, выражая красоту человеческой души и величие народного духа, творящего этот И. и утверждающего его в труде и борьбе. Эстетическая ценность И. э. выражает его общечеловеческий характер. О том, каким И. э. руководствуется человек, можно судить по его отношению к миру, по его деятельности и поведению. Но выразить И. э. в полной мере, «материализовать» его и тем самым сделать доступным восприятию любого др. человека можно только посредством иск-ва, отражающего действительность сквозь призму И. э. В иск-ве И. э. художника воплощается в образах положительных персонажей (Прометей в трагедии Эсхила, Пьер Безухов в «Войне и мире» Толстого, образы рабочего и колхозницы в скульптуре В. И. Мухиной и т. д.). Кроме того, И. э. выражается самой структурой худож. произв., всем его образным строем, в т. ч. и через отрицательные образы-персонажи, т. к. только пронизанные светом И. э. они обнаруживают свою безобразность, низменность, комизм. И. э. связан с такими видами И., как нравственный и социально-политический, но отнюдь не как их внешняя форма. И. э. вбирает в себя эстетический аспект представлений о со-

вершенном об-ве, человеке и его поведении. Так, И. коммунизма, предполагающий общественные отношения равенства, сотрудничества и взаимопомощи свободных от эксплуатации людей, гармоническое отношение природы и об-ва, высокую нравственность в общественных и личных отношениях, всесторонне и гармонически развитую личность, является также и И. э.

ИДЕАЛИЗАЦИЯ (фр. idealization от фр. idéal — идеал). — 1) Метод худож. обобщения, предельно акцентирующий в чувственно-образной форме как позитивные ценности, так и негативные стороны действительности; в творческой практике иногда переплетается с *типизацией*, но чаще сводится к возвышению позитивного объекта, одухотворению его, представлению эстетически значимым, вплоть до возведения к образцу, идеалу посредством придания ему совершенного облика (*Совершенство*). В иск-ве, по словам *Чернышевского*, «бывает идеализация в хорошую и дурную сторону, или, просто говоря, преувеличение». Иными словами, И. может совершаться не только в сторону положительного, но и в обратном направлении, когда, напр., пошлость идеализируется в сторону *ужасного* или смешного. *Плеханов* отмечал присущую *романтизму* И. отрицания буржуазного образа жизни. В *народном искусстве* И. может носить как пародийно-игровой, так и лубочно-идиллический характер. Во всех случаях И. в большей мере ориентируется на норму-образец, чем на познавательно-аналитический подход к действительности, присущий типизации. Если в типизирующем иск-ве идеал — это «отношения, в которые ставит друг к другу автор созданные им типы, сообразно с мыслию, которую он хочет развить своим произведением» (*Белинский*), то в иск-ве идеализирующем воплощением идеала чаще становятся образы-характеры, раздумья и чувства художника или народного коллектива, выраженные в открытых лирических, публицистических фрагментах. И., с одной стороны, свойственна «этикетным» формам культуры, связанным с обычаями, *ритуалами*, где творческий про-

цесс подчинен *канону*. С др. стороны, будучи результатом активизации сознания в сторону желаемых форм жизни и ценностей, И. раскрывает потенциальные возможности человека в предчувствии или на гребне социальных перемен, когда иск-во ориентируется не столько на то, что есть в действительности, сколько на то, что и как должно быть в ней. И. свойственна иск-ву любой культуры, на первоначальных этапах ее развития, *фольклору*, мн. восточным, африканским, латиноамер. худож. явлениям, античной классике, иск-ву западноевроп. и рус. средневековья, *классицизму*, романтическим направлениям. К И. тяготеют *архитектура*, декоративное иск-во, классический *балет*, *лирика*, монументально-мемориальная скульптура, хотя последняя не исключает типизации, что свойственно совр. тенденциям ее развития. 2) Намеренное или произвольное игнорирование художником теневых и драматических сторон жизни, ее фальшивое приукрашивание, «лакировка» в произв. иск-ва. Подобная И. выводит произв. из сферы худож. ценностей.

ИДЕЙНОСТЬ в искусстве (от греч. idéa — идея, первообраз, идеал) — определенность общественно-политической позиции *художника*, сознательная приверженность конкретной идее или системе идей, ценностных ориентаций, идеалов, выражение авторского отношения к изображаемому в худож. произв., *тенденциозность*, мировоззренческая направленность последнего. И. — важный критерий социальной значимости произв. иск-ва. Выступая в качестве обобщенного суждения о явлениях действительности, программы как самого худож. произв., так и его воспитательного воздействия, она предполагает глубокую убежденность художника в правоте и ценности тех или иных идей, представлений. *Маркс* выделял такие идеи, «которые овладевают нашей мыслью, подчиняют себе наши убеждения и к которым разум приковывает нашу совесть, — это узы, из которых нельзя вырваться, не разорвав своего сердца, это демоны, которых человек может победить, лишь подчинившись

им» (т. 1, с. 118). Понятие «И. в и.» разрабатывалось уже в философско-эстетической мысли прошлого, особенно в *революционно-демократической эстетике* (Белинский, Чернышевский), но как категориальная концепция получило осмысление и методологическое обоснование в марксистской эстетике, в учении о социальной детерминированности иск-ва, его классовости (*Классовое и общечеловеческое в искусстве*), партийности, о мировоззрении и методе художника, единстве *содержания и формы* худож. произв. И. — неотъемлемый атрибут иск-ва. Подлинный художник не может творить, если в его сознании не выстроилась определенная картина мира. Его творчество не может не выразить того или иного отношения к основам природного и социального бытия, к предназначению человека. Эта сторона его деятельности и отражается в И. создаваемых им произв. Еще *Плеханов* писал: «...не может быть художественного произведения, лишенного идейного содержания. Даже те произведения, авторы которых дорожат только формой и не заботятся о содержании, все-таки так или иначе выражают известную идею». Иск-во, говорил *Горький*, это всегда борьба «за» или «против», т. к. художник всегда что-то утверждает и что-то отрицает. Характеризуя содержательную сторону произв. иск-ва, И. тесно слита с *художественностью*: она проявляется не столько в декларациях и заявлениях, сколько в конкретно-чувственной форме, в образной системе того или иного *вида искусства*. Можно сказать, что И. в и. выступает как *системообразующий* фактор целостной содержательно-формальной структуры худож. произв., цементирующий все его слои. Она предстает здесь как выражение идей философских, политических, этических, религиозных и т. д., получивших эстетическую трансформацию. Проявление И. в худож. произв. многообразно: через тематику и *конфликты*, обобщение определенных сторон действительности, через образы героев, авторское отношение, его симпатии и антипатии. Она может выражаться в прямой, публицистической форме («Стихи

о советском паспорте» *Маяковского*), через отрицание негативного, отживающего, уходящего с позиций передового эстетического идеала (сатирические жанры), через воплощение положительного героя (Павел Корчагин в романе «Как закалялась сталь» Н. А. Островского, Василий Губанов в фильме «Коммунист» Ю. Я. Райзмана и др.), через постановку острой, совр. проблемы (фильмы «Чучело» Р. А. Быкова, «Тема» Г. А. Панфилова и др.). Передовые художники и представители эстетической мысли всегда выступали за высокое общественное назначение и прогрессивную идейную направленность иск-ва. Но И. может предстать в иск-ве и как отстаивание реакционных идей, поддерживающих отжившее, уходящее, отмирающее, и как выражение идеи общественного индифферентизма, проявление «безнадежно отрицательного», по характеристике *Плеханова*, отношения к окружающей социальной среде. Многочисленные разновидности *формализма* и *модернизма* связаны с отрицанием роли И. в и., провозглашают принципы «деидеологизации». Однако в совр. буржуазном иск-ве позиция консерватизма, по существу, является не чем иным, как возвратом к идеологизированности. В прогрессивном иск-ве И. проявляется в верности и глубине худож. постижения действительности, в оценке ведущих тенденций общественного развития, соотношении направленности произв. с целями и задачами трудящихся масс. В марксистско-ленинской эстетике последовательно проводится идущая от *Ленина* мысль об И. как выражении идеалов и интересов рабочего класса и его авангарда — коммунистической партии. Понимаемая так И. сочетает в себе гносеологический и аксиологический подходы к реальной действительности, является фактором воспитания у человека прогрессивного мировоззрения, активной жизненной позиции. Поэтому на всех этапах развития советской худож. культуры КПСС уделяла и уделяет огромное внимание идейной направленности лит-ры и иск-ва. Коммунистическая И. — неотъемлемая черта социалистического иск-ва,

генерализующий признак, пронизывающий осмысление сложного, противоречивого социально-исторического процесса. Она — не идеологическая или теоретическая добавка к произв., не привнесенное качество, а столь же органично присущая ему черта, как партийность и народность. Ее следует рассматривать как эстетическую категорию. Глубокая И. влияет на характер отношения человека к действительности, пробуждает у него эстетическое чувство, способствует его гармоническому развитию, самосовершенствованию. Худож. творчество только тогда может стать социально значимым, когда общественные проблемы рождают у художника желание и стремление подняться в творчестве на уровень больших вопросов современности. «Только литература — идейная, художественная, народная, — подчеркивалось на XXVII съезде КПСС, — воспитывает людей честных, сильных духом, способных взять на себя ношу своего времени».

ИДЕЯ художественная (от греч. *idéa* — представление) — воплощенная в произв. иск-ва эстетически обобщенная авторская мысль, отражающая определенную концепцию мира и человека (*Концепция художественная*). И. составляет ценностно-идеологический аспект худож. произв. и является наряду с темой и пафосом одним из элементов худож. содержания (*Содержание и форма в искусстве*). В И. х. отражаются существенные закономерности действительности, осмысленные, оцененные и просветленные эстетическим идеалом художника. В отличие от И. научной И. х. — не отвлеченная мысль, а живое и конкретное осуществление смысла в худож. образе: «...искусство доводит до сознания истину в виде чувственного образа...» (*Гегель*). И. х. передается всей целостностью произв. иск-ва, единством всех его элементов и уровней. Отсюда невозможность исчерпывающего, адекватного ее перевода на язык научных понятий, критических суждений, а также воссоздание ее без «смыслового остатка» в др. видах искусства (напр., интерпретация литературных произв. в музыкальном театре, кино, балете,

иллюстрации и т. п.). В практике аналитического осмысления произв. иск-ва И. х. условно выделяется как гл. его мысль, как социальный, философский, нравственный и т. д. его смысл (напр., утверждение созидательной силы добра и красоты при видимом их бессилии в романе *Достоевского «Идиот»*; разоблачение самодержавно-бюрократической системы в «Деле» и «Смерти Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина; утверждение исторической оправданности и высокого нравственного статуса социалистической революции в «Двенадцати» *Блока* и «Белой гвардии» М. А. Булгакова и т. п.). Такое выделение позволяет использовать И. х. в качестве критерия оценки общественной значимости произв. иск-ва. Но при этом И. упрощается, схематизируется, утрачивает свой худож.-индивидуальный характер и многозначность. И. х. не существует как вполне сложившаяся, «готовая» мысль, края в процессе творчества лишь воплощается в материале, обретает конкретно-чувственные формы: она формируется по мере создания произв. Социально значимые идеи, бытующие в общественном сознании, являются предпосылкой И. х., но в худож. замысле они утрачивают отвлеченность, претворяются в первообраз, несущий в себе как бы свернутое содержание произв. (напр., «вишневый сад» и «чайка» у А. П. Чехова, «обрыв» у И. А. Гончарова, «пиковая дама» у *Пушкина* и т. п.). Хотя первообраз отличается неопределенностью, он становится регулятивным принципом, определяющим процесс воплощения замысла. Процесс формирования и развития первообраза отражен в многочисленных свидетельствах художников (напр., «Дневник писателя» *Достоевского*, «Чайка» А. П. Чехова, «Театральный роман» М. А. Булгакова и др.). С завершением произв. иск-ва процесс формирования И. х. не заканчивается, а находит продолжение в акте худож. восприятия. Стремление к открытому и активному утверждению в иск-ве политических, социально-нравственных, религиозных и т. п. убеждений автора приводит к созданию т. наз. тенденциозных произв. *Тенденциоз-*

ность не противоречит природе иск-ва, но тенденция, по мысли *Энгельса*, не должна навязываться читателю, слушателю, зрителю, а «должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать...» (т. 36, с. 333). В определенном смысле И. х. обладает способностью к саморазвитию, к-рое заключается в возможности расхождения между мировоззренческими установками автора и поэтическим смыслом его произв. Примером может служить творчество *О. Бальзака*, *И. С. Тургенева*, *Толстого* и др. Так или иначе связанная с авторским мировоззрением, И. х. не только зависит от него, но и способна оказывать воздействие на систему взглядов художника, т. к. процесс создания худож. образа является одновременно и процессом познания действительности, процессом поисков истины.

ИДИЛЛИЧЕСКОЕ (от греч. *eidyllion* — картинка, песенка) — идеализированные представления о совершенстве, гармонии, полноте жизни простых, «естественных» людей, их непосредственных связях с природой, утверждаемых в качестве абсолютной ценности. Воплощение И. в иск-ве связано с жанром идиллии, к-рый складывается в творчестве древнегреч. поэта *Феокрита* (конец IV — первая половина III в. до н. э.), восходит к фольклорным пастушеским песням — *буколикам*. Ведущими мотивами античной идиллии являются простая, тихая жизнь, любовные переживания и т. д. В эпоху эллинизма широкое распространение получает идиллический пейзаж: пасущиеся стада, прохладные ручьи, цветы, луга, птицы и пр. Позднее в европ. эстетике классические атрибуты идиллии (возвышенная любовь, простота, естественность чувств, близость к природе, цельность человеческой натуры) были переосмыслены в качестве существенных основ человеческого бытия и приобрели мировоззренческий, философский характер. Идиллический мир противопоставлялся суетной, лишенной целостности и гармонии действительности, в к-рой люди разобщены, эгоистичны и замкнуты. Интерес к идиллии возобновляется в

иск-ве XVIII в., что связано с развитием *сентиментализма* с его культом чувств, простоты и сердечности «естественного» человека. На рубеже XVIII—XIX вв. возникает тема разрушения идиллического мира под воздействием чуждого, враждебного ему мира капиталистических отношений. И. может выражать тоску по утраченному состоянию, по прошлому, к-рое оценивается как идеальное; выступать образом желаемого будущего или критерием критической оценки настоящего, его неприятия (*Руссо*, *А. Ватто*, *Карамзин*, *Р. Шатобриан*, *И. А. Гончаров* и т. д.). Освоение и анализ реальных противоречий заменяется в И. конструированием несуществующих и неосуществимых отношений. Именно игнорирование «огромнейших событий, совершающихся в глубоко взволнованном мире», и лежит в основе гегелевского неприятия идиллии и И. в иск-ве. *Гегель* подчеркивал фальшь и искусственность идиллического мира, в к-ром гл. роль играют «пастор, шлафрок и кофейник». Однако в самой противопоставленности И. и реального миров содержится момент худож.-эстетического открытия существенных сторон жизни человека, его отношений с др. людьми и природой, проявляется человеческая потребность в добросердечных чувствах вопреки сложному, противоречивому, нередко антигуманному миру действительности. Таково, напр., И. раскрытие темы «любовь и война» в «Альпийской балладе» *В. Быкова*, худож. осмысление этой темы нек-рыми др. советскими писателями, в т. ч. *Э. Казакевичем*, *В. Астафьевым*.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО - ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА — система исторически сложившихся, особых в каждом виде иск-ва, материальных средств и приемов создания худож. образа (*Язык искусства*). Напр., в живописи это линия, цвет, пластическая форма, пространственно-композиционные отношения; в музыке — ладовые (*Лад*) и метро-ритмические (*Ритм*) отношения звуков, *гармония*, фактура, инструментовка и т. д. В своей конкретной совокупности и взаимосвязи И.-в. с. образуют худож. форму произв. иск-ва, во-

площающую его содержание (*Содержание и форма в искусстве*). В качестве элементов худож. формы И.-в. с. имеют технически-конструктивное, композиционно-структурное значение и вместе с тем являются носителями образного смысла. Богатство и образная сила И.-в. с. один из показателей *художественности* произв. иск-ва.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО — группа видов худож. творчества, воспроизводящих визуально воспринимаемую действительность. Произв. И. и. имеют предметную форму, не изменяющуюся во времени и пространстве. К И. и. относятся: *живопись, скульптура, графика, монументальное искусство* и в значительной мере *декоративно-прикладное искусство*, часто обращающееся к изобразительной форме, к-рая, однако, не является для него обязательной. Способность И. и. воссоздавать в наглядно узнаваемом виде все многообразие зримого мира определяет его широкие худож.-познавательные возможности, непосредственную убедительность его произв. Реальность воспроизводится в И. и. соответственно особенностям разных его видов в таких и благодаря таким объективным свойствам, как материальная форма предметов и пространственная среда, как объем, цвет, свет, фактура предмета и т. д. И. и. способно не только фиксировать прямое зрительное восприятие явлений мира, но и передавать их движение, развитие во времени и пространстве. Специфическими возможностями в этой области обладает живопись, произв. к-рой — картина представляет собой самостоятельно существующий худож. мир, с чрезвычайной полнотой воссоздающий свойства реальности. И. и. способно проникать во внутреннюю суть явлений, воспринятых в их зримом облике, раскрывать их взаимосвязь, оценивать смысл и значение, т. е. воссоздавать не только чувственный облик реальности, но и ее духовную сущность, включая внутренний мир человека, духовное освоение им природы, воплощение социальных, политических, философских, этических идей. В силу этого И. и. играет важную роль в духовной жизни об-

ва, являя собой средоточие борьбы общественных идей, выступает как активная сила социальной жизни. Специфические возможности И. и., наиболее последовательно и полно реализующиеся в реалистическом худож. творчестве (*Реализм*), приобретают различную модификацию в тех или иных исторических условиях. В истории иск-ва известны периоды строгой регламентации И. и. и даже наложения религиозного запрета на скульптуру, на изображение живых существ. В кризисных ситуациях в истории культуры возникают концепции, отрицающие право И. и. на воплощение духовного, идейного содержания (напр., византийское иконоборчество, ряд модернистских течений XX в., видящих в живописи только краску, нанесенную на холст, и вовсе «отменяющих» изобразительное начало иск-ва). Опираясь на разные худож. методы, И. и. обращается и к жизнеподобной худож. форме, и к худож. *условности*, использует для отражения реальности и достижения большей глубины общественного воздействия *символы, метафоры, ассоциации*, к-рые в нек-рых видах и жанрах И. и. (напр., в плакате) являются непременным свойством худож. образа.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ, ИЗОБРАЖЕНИЕ — воспроизведение средствами иск-ва внешнего, чувственно-конкретного облика явлений действительности. И. и. выразительность — две взаимосвязанные стороны худож.-образного отражения жизни. Соотношение их различно в разных *видах искусства*. В *изобразительном искусстве*, театре, кино, на *телевидении*, в *фотоискусстве* и ряде *жанров* др. иск-в И. является непременным условием создания худож. образа. Только на основе И. складывается здесь эмоционально-выразительный и идейно-смысловой строй произв. иск-ва. В *архитектуре, декоративно-прикладном искусстве, музыке* и ряде жанров др. иск-в И. возможна, но не обязательна. Чаще всего она используется здесь в качестве элемента, детали худож. образа, в целом неизобразительного. Любое иск-во никогда не сводится к И., а с помощью выразительных

средств (*Изобразительно-выразительные средства*) раскрывает объективную сущность явлений, событий и процессов действительности.

ИЗОЛЯЦИОНИЗМ (от фр. *isolation* — отделение, разобщение) — общее название ряда концепций в совр. буржуазной эстетике, переносящих в модифицированном виде идеи «чистого искусства», или «искусства для искусства» в XX в. Термин «И.» введен амер. эстетиком М. Рейдером во вступительной статье к антологии совр. западной эстетики (первое изд. 1935 г., рус. изд. 1957 г.), где он разделил представителей эстетической мысли на две группы: те, кто рассматривает иск-во вне реальной среды его функционирования, и те, кто, по его мнению, не отрывает его от социальной среды («контекстуалисты». — *Контекстуальная эстетика*). К «изоляционистам» Рейдер отнес тех эстетиков из первой группы, к-рые откровенно провозглашают разрыв иск-ва и об-ва. Для них всякое социально-ориентированное иск-во, к к-рому они относят произв., имеющие социально-познавательный характер, а также публицистическую или морально-дидактическую направленность, — деятельность низшего сорта. Такое иск-во вместе с развлекательными формами высокомерно приравнивается ими к чтиву и зрелищам. Подобная позиция заметна у продолжателей неокантианской линии (Й. Кон, Христиансен), неогегельянства и *интуитивизма* (Бергсон, Кроче, Р. Дж. Коллингвуд), у членов литературно-философской группы «Блумсбери» К. Белла и Р. Фрая, у представителей т. наз. формалистического *искусствоведения*, а также у западноевроп. символистов, «новых критиков». Но встречается и скрытая позиция И. Способы ее утаивания могут быть разными: от установки рассматривать иск-во как неотъемлемую часть *культуры*, трактуя саму культуру элитаристски (*Элиот, Ортега-и-Гассет*), до широко рекламируемого «двойного» подхода к иск-ву — т. наз. «внешнего» и «внутреннего». «Внешний» подход, по мнению сторонников этой концепции, имеет место тогда, когда анализ произв. учитывает

биографические, социально-психологические, социально-политические факторы его генезиса, но тем не менее не доходит до эстетического ядра, где заключены собственно худож. ценности. Последние, с их т. зр., могут быть выявлены только в том случае, если не принимать в расчет ничего из того, что лежит за пределами автономной худож. структуры. Такой подход характерен для позитивистской, феноменологической эстетики и близких к ним «неокритики» и структурализма 60-х гг., т. е. направлений, к-рые Рейдер относит к «контекстуалистическим». Даже у нек-рых сторонников социологического подхода к иск-ву порой встречается тот же взгляд: при всем многообразии социально-организующих функций иск-ва, его истинная ценность усматривается в том, что оно создает высший духовный, а потому выпадающий за рамки социума опыт личности. Т. обр., можно сказать, что тенденция к И. в той или иной степени свойственна большинству направлений совр. буржуазной эстетики.

ИЗЯЩНОЕ — разновидность *прекрасного*, характеризующая красоту очертаний предметов, линий, особую их соразмерность, отточенность формы, изысканность, элегантность внешнего вида, грациозность движений (*Грация*), соответствие взыскательному, тонкому вкусу. Слово «изящный» заимствовано из старославянского языка, где оно первоначально означало «избранный». Затем это слово употреблялось в смысле «отменно хороший», «превосходный», «лучший» и, наконец, как «изысканно-красивый», «художественно-тонкий». В XIX в. «И.», «изящество» были синонимами красоты, *художественности* («И. словесность», «изящные искусства», изящесловием называли эстетику). В совр. словоупотреблении И., характеризующее особый оттенок красоты, как и прелестно-прекрасное, и грациозное, является диалектической противоположностью величественной красоты, прекрасно-возвышенного. И. — эстетическая характеристика внешней стороны прекрасных явлений, их вида, движения, поведения.

В природе подобная эстетическая характеристика применима к явлениям миниатюрным, изысканным, тонким (орхидеи, бабочки, аквариумные рыбки, тонкоствольные деревья и т. п.). Понятие «И.» определяет эстетическое своеобразие внешности человека (И. сложение, И. руки и т. д.), внешнего поведения людей, их манеры, движение, одежду. И. присуще результатам мастерской, искусной деятельности, запечатлевающей в форме изделий виртуозность, тонкость и легкость исполнения. Помимо этого, И. в произв. иск-ва выражается в точно найденной мере, в сочетании изысканности с простотой, лаконичностью, в воплощении требовательного совершенного худож. вкуса: рисунок, скульптура и архитектура малых форм, небольшие стихотворения, рассказы, музыкальные пьесы, движения в танце, актерская игра, а также фрагменты, детали, отдельные образы масштабных худож. произв.

ИЗЯЩНЫЕ ИСКУССТВА (фр. *beaux-arts*) — понятие, широко используемое в эстетике XVIII—XIX вв. для обозначения специфической сферы худож. творчества, в которой эстетический принцип в целом и принцип прекрасного в особенности играет структурообразующую роль и отделяет ее предметы от продуктов практической и научной деятельности. Процесс выделения И. и. начался в эпоху позднего Возрождения. Историческое вычленение худож. начал происходит в результате осознания различий между ваянием и столярным мастерством, исключения из сферы иск-ва ремесел и науки, а также благодаря установлению близости между такими, казалось бы, отдаленными сферами культуры, как скульптура и поэзия. Для теоретического самоосознания худож. культурой своей специфической функции немалую роль сыграл трактат Ш. Баттё «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746), в котором объединены поэзия, музыка, живопись, красноречие, танец, скульптура, и архитектура на основании «подражания прекрасной природе», что вполне соответствовало принципам классицизма. Здесь есть красноречие, однако нет

такого вида иск-ва, как декоративно-прикладное, к-рое начиная с эллинизма и вплоть до Гегеля попадало в сферу «механических» иск-в и не отвечало критериям изящного. Правда, в сер. XVIII в. англ. эстетик Хом писал, что «парковое искусство стало одним из изящных искусств». Концепцию И. и. детально разработал Кант, разделив т. наз. эстетические иск-ва (имеющие своей целью доставлять удовольствие) на те, к-рые существуют для удовольствия как такового, для приятного проведения времени (шутки, смех, сервировка стола, застольная музыка, забавная вещь, игры), и на И. и., к-рые содействуют «культуре способностей души для общения между людьми». Он полагал, что в отличие от ремесла предмет И. и. должен казаться свободным от «всякой принудительности произвольных правил» и может прекрасно описать вещи, «которые в природе безобразны или отвратительны»; форма предмета И. и. соразмеряется с замыслом и дает возможность не ущемить свободу его полета. По Канту, есть три вида И. и.: 1) словесное иск-во (красноречие, поэзия); 2) изобразительное иск-во (пластика, состоящая из ваяния и зодчества, живопись, под к-рой подразумевается не только прекрасное изображение природы, но и иск-во изящной компоновки продуктов природы или декоративное растениеводство, а также украшения интерьера и человека; 3) иск-во игры ощущений (музыка, иск-во красоты). Гегель, исключивший из сферы И. и. мн. прикладные виды, тем не менее отнес к ней не только скульптуру, живопись, музыку, поэзию, но и архитектуру. Во второй половине XIX в. понятие «И. и.» то предельно сужается (пластические, изобразительные иск-ва), то относительно расширяется, включая в себя «изящную словесность», хореографию, музыку, проблема декоративно-прикладного искусства как изящного дискутируется. Для преодоления привычного взгляда на декоративно-прикладное иск-во как «низшее» по отношению к сфере И. и. немало сделали в Англии Моррис У., в Германии — Земпер, в России — Чернышевский.

В XX в. сфера худож. деятельности расширяется за счет худож. фотографии (*Фотоискусство*), кино- и телевизионного иск-ва, народного творчества, новых зрелищных представлений и т. п. Некоторые исследователи полагают поэтому, что худож. жизнь современности непохожа на классическое бытие И. и., а значит, и понятие это устаревает (*Татаркевич*). Вместе с тем во всем мире продолжают существовать академии И. и. И там, где они утрачивают свою специфику, усиливается опасность обесценивания высокого иск-ва и размывания худож. ценностей в мире окружающих комфортных вещей и продуктов техники.

ИЛЬИН Иван Александрович (1882—1954) — рус. философ-феноменолог. В теоретико-эстетических публикациях и в литературно-критических статьях разработал оригинальную концепцию худож. творчества. На передний план в эстетике И. выдвигает категорию «художественность», толкуя ее как «внутренний порядок», заложенный в произв. иск-ва, как способ его бытия, составляющий «живой закон его жизни». Структура художественности трехслойна: 1) поверхностный слой (звучащее человеческое слово, язык и его орудие — голос) служит средством выражения образа и знаком худож. предмета — произв. иск-ва; 2) слой эстетического образа, также являющийся знаком, «жилищем» худож. предмета, обладает максимальной пластичностью (*Пластика*) для адекватного выражения последнего; 3) худож. предмет, выступающий не как субъективный вымысел художника, а как «объективное обстояние», выявляемое в худож. опыте. Согласно концепции И., художник творит не просто правдоподобное, или «типичное», но «само сущее бытие». Чтобы достичь этого, он должен воспитать в себе умение «экономного» выражения только необходимого, способность внимания, толкуемого И. как взятие ч.-л. внутрь, принятие в душу. Лишь в таком случае, считает он, худож. произв. впервые получает полноту бытия, ибо ему необходимо быть не только созданным, но и воспринятым. Противник *модернизма* в иск-ве, И. противопоставлял

произволу воображения культуру духа, духовную концентрацию и эстетический вкус, к-рый он приравнивал к голосу совести, ответственно ищущей *совершенства*. Т. обр., по И., иск-во призвано выполнять в об-ве психотерапевтическую функцию; «служение и радость» выступают в нем в единстве. Осн. соч. И. по проблемам эстетики: «Основы художества (О совершенном в искусстве)»; «О тьме и просветлении (И. А. Бунин, А. М. Ремизов, И. С. Шмелев)».

ИМАЖИНИЗМ (от фр. image — образ, преобразование) — литературная группировка, возникшая в Советской России в 20-х гг., объединявшая поэтов А. Б. Мариенгофа, В. Г. Шершеневича, Р. Ивнева, А. Б. Кусикова, И. Грузинова, С. А. Есенина, к ней примыкали также и нек-рые художники (Г. Якулов, Б. Эрдман и др.). В эстетических заявлениях имажинистов утверждалась самоценность образа как такового; в полемике с футуристическими представлениями о формотворчестве и содержательности иск-ва (*Футуризм*) они объявляли себя подлинными ревнителями *художественности* и поэтического языка: «...мы, кто отшлифовывает образ, кто чистит форму от пыли содержания... утверждаем, что единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов». Приверженцы И. пытались использовать в поэтической практике теоретические положения *Потебни* о «внутренней форме слова как естественной первопричине поэтической речи», восстановить стершийся первоначальный образ слова путем очищения его от смысла. «Не уничтожение образа, а поедание образом смысла — вот путь развития поэтического слова!» — заявил Шершеневич. Для выявления внутренне присущей слову поэтичности имажинисты отказались от привычных грамматических форм, от метрического стиха, предпочитая свободный стих, «верлибр образов», конструирование эффектных метафор, сравнений, трактовали поэтическое произв. как «каталог образов», допускали свободное их перемещение и произвольную замену. Эстетическая про-

грамма И. вела к формалистическому, экстравагантному (*Экстравагантность*) образотворчеству, к отказу от социально-политической проблематики, к проповеди «искусства для искусства». Признавая «несомненную талантливость» имажинистов, *Луначарский* писал, что они «представляют собой злостное надругательство и над собственным дарованием, и над современной Россией». Внутренняя неоднородность и противоречивость И. были замечены уже современниками. Расхождение Есенина с этой литературной группой обнаружилось в 1921 г., когда поэт в статье «Быт и искусство» провозгласил неразрывное единство иск-ва и действительности, выступил против *формализма* имажинистов, обвинил их в «акробатничестве» и «несерьезном» отношении к творчеству. «У братьев моих нет чувства родины во всем широком смысле этого слова, поэтому у них так и несогласовано все. Поэтому они так и любят тот диссонанс, который впитали в себя с удушливыми парами шутовского кривляния ради самого кривляния». *Маяковский* в 1922 г., назвав имажинистов «крошечной группкой», к-рая «уже выдыхается», предрекал: «Из всех них останется лишь Есенин». В 1924 г. Есенин и Грузинов в письме в газету «Правда» объявили о роспуске группы имажинистов, к-рая формально продолжала существовать до 1927 г.

ИМИДЖ (англ. image — образ, изображение) — представление о вещах и людях, формируемое (как правило, целенаправленно) средствами массовой информации, включая рекламу. На Западе И. часто ассоциируется с понятиями престижности, репутации, в социально-политическом плане выступает одной из целей *артизации*, когда с его помощью реальность подменяется расплывчатыми, но приятными и успокаивающими иллюзиями. Эстетика и методика создания И. составляют целую отрасль в социальной психологии на Западе, использующей И. для манипуляции общественным мнением, в торговом бизнесе.

ИМПРЕССИОНИЗМ (от фр. *impresion* — впечатление) — направление в

изобразительном искусстве, худож. лит-ре, *музыке* и худож. фотографии конца XIX — нач. XX в. Сложилось во фр. живописи 60—70-х гг. (название возникло после выставки 1874 г., на к-рой экспонировалась картина К. Моне «Впечатление. Восходящее солнце»), объединив группу художников-новаторов; кроме Моне в нее входили О. Ренуар, К. Писсарро, А. Сислей, Э. Дега и др. Опираясь на традиции реалистической живописи XIX в., преимущественно пейзажной (Т. Руссо, Ж. Дюпре и др.), импрессионисты противопоставили условности официального и салонного иск-ва красоту повседневной действительности, праздничной в их восприятии. В излюбленных ими жанрах (пейзаже, портрете, многофигурной композиции) они стремились передать свои мимолетные впечатления от окружающего мира. Ценив значение непредвзятого взгляда на жизнь, они изображали ее как полную естественной поэзии, где человек находится в единстве с окружающей средой, вечно изменчивой, поражающей богатством и сверканием чистых, ярких красок (сцены на улице, в кафе, зарисовки воскресных прогулок и т. п.). Разрабатывая традиции пленэрной живописи, импрессионисты стремились передать движение света в воздушном пространстве, что и создавало единую среду, объединяющую все изображение. Вглядываясь в природу, высветляя *колорит*, пользуясь разнообразной техникой мелких, точечных мазков, с богатством рефлексов, полутонов, цветных теней и делением цветов на дополнительные, лишь смешивающиеся в глазу зрителя при восприятии, они сумели передать непостоянство оптического впечатления, его мимолетность, что подчеркивалось трепетностью и неровностью поверхности самой живописи, «смазанностью», нечеткостью контуров и фрагментарностью *композиции* (принцип «кадра»). Пережив кризис в 80-е гг., И. эволюционировал (часть художников отошла от него), перенес акцент на передачу субъективности восприятия, декоративные тенденции, объединение картин в серии (т. наз. «поздний» И.). Воспринимая принципы И. и

одновременно отталкиваясь от него, формировалось следующее поколение художников, связанных уже с постимпрессионизмом, тяготеющим к синтезу форм, символичности изобразительного языка. Движения, аналогичные фр. И., наметились в ряде стран (Германия, Россия, США и др.), хотя в них развивались только отдельные черты предшествующего периода: эскизность *манеры*, вкус к пленэру, совр. тематика. Для мн. художников рубежа веков И. стал определенной школой, с к-рой начинался их путь в иск-ве. Живописность общего построения формы, принятая в И., использовалась и в худож. фотографии. Опыт И. в живописи был освоен представителями др. видов изобразительного иск-ва, особенно в скульптуре, где формы отличались нарочитой пластической незавершенностью, неровностью фактуры, текучестью, передачей мгновенного эффекта движения (скульпторы Италии, Франции, России). В музыке (К. Дебюсси) И. выделялся стремлением к «записи» стихий природы, тонкостью и неопределенностью мелодического строя. В литературе принципы И. формировались более самостоятельно (Ж. и Э. Гонкуры, Ж. Гюисманс, Г. де Мопассан) на переходе от *натурализма* к *символизму*. Писатели стремились к мимолетной зарисовке сцен, передаче хаоса чувств и настроений, предельно заостряя изобразительную силу слова. В целом И. не составил единой школы, особого худож. стиля, хотя мн. его худож. открытия вошли в совр. эстетическую культуру. В буржуазной эстетике имеют место попытки связывать И. с определенными философскими течениями: эмпириокритицизмом, интуитивизмом, в частности с концепциями *Бергсона*, *Кроче*, с их идеями непосредственного видения предмета, его неопределенности, текучести, длительности. Однако различные проявления И. относятся к разному времени, не отмечены определенной преемственностью и явно выраженной общностью специфики.

ИМПРОВИЗАЦИЯ (от лат. *improvisus* — неожиданный) — творческий акт создания худож. произв. в момент его исполнения без предварительной

подготовки; фантазия на заданную тему. И. лежала в основе народного музыкально-песенного творчества (былины, сказания, частушки и др.), при к-ром текст и музыкальный мотив фиксировались только памятью. И. в поэзии — экспромт, маленькое стихотворение, написанное «на случай», «по поводу» (экспромты *Пушкина*, М. Ю. Лермонтова, А. Мицкевича). Возможна музыкальная И., к ней обращались Л. Бетховен, М. И. Глинка, М. П. Мусоргский и др. Значительна роль И. в *театре*. Импровизаторами были все бродячие актеры — античные мимы, западноевроп. гистрионы (странствующие комедианты), рус. скоморохи. И. — один из осн. принципов итал. *комедии дель арте* (др. название — импровизационная комедия), где канвой *сюжета* являлся сценарий-схема, обраставший по ходу действия разработками импровизационного характера. Импровизационность изначально присуща природе актерского иск-ва. Повторяемость творческого акта (спектакля) обуславливает невозможность абсолютной закреплённости найденного рисунка роли и предполагает — в рамках жанра пьесы, режиссерского замысла и логики создаваемого характера — неизбежность И.

ИНГАРДЕН (Ingarden) **Роман** (1893—1970) — польский философ, представитель феноменологического направления в эстетике, действительный член Польской АН (1957). Методология И. в отличие от последовательного идеализма его учителя Э. Гуссерля получила название «онтологического плюрализма»: произв. иск-ва рассматривались им как *интенциональность*, объект сознания вне контекста его реальных взаимосвязей, анализировалась природа его «чистого бытия» (онтология). И. разработал модель феноменологической *интерпретации* худож. произв., представив его как «полифоническую гармонию», структурных элементов; состоящее из мн. гетерогенных (независимых) слоев, оно предстает как единое структурное целое, воспринимаемое сразу и непосредственно. Так, в литературном произв. первый слой — знаки, звучания; второй — се-

мантические единицы, формирующие стиль и несущие эстетические качества; третий — изобразительно-предметный, или содержательный; четвертый — схематизированные наглядные образы, соотносящиеся с эстетическими ценностями. Количество слоев может быть увеличено или уменьшено в зависимости от формы конкретного бытия произв. и его специфики. Важное место в исследованиях И. занимает анализ природы эстетической ценности. Ему принадлежит идея разграничения эстетических и худож. ценностей; выявление стадий эстетической оценки — первичной эмоциональной и вторичной интеллектуальной, выраженной в эстетических ценностных суждениях; обоснование неоправданности суждения «о вкусах не спорят» как выражения эстетического релятивизма и скептицизма. Оставаясь в рамках феноменологического метода, И. не ставил вопроса о социальной роли иск-ва, однако в его трудах содержится критика субъективно-идеалистических концепций в буржуазной эстетике первых десятилетий XX в. Осуществленный И. конкретный анализ различных *видов искусства* (литературы, музыки, живописи, архитектуры), фундаментальное исследование природы худож. произв., его теория эстетической ценности вошли в историю эстетической мысли и по своей научной значимости выходят за рамки феноменологии. Осн. эстетические идеи изложены в произв.: «Литературное художественное произведение» (1931), «О познании литературного произведения» (1937), «О литературном произведении. Исследование смежных областей онтологии, теории языка и философии литературы» (1960), «Эстетические исследования» (1958—66), «Переживание — произведение — ценность» (1966).

ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ (от лат. *individuum* — неделимое) — худож. способ воспроизведения существенных сторон действительности в неповторимых, индивидуально-самобытных «формах самой жизни» (*Чернышевский*); неотъемлемая часть процесса *типизации* в иск-ве, важнейшее условие ее полноценности как способа худож.

обобщения (абстракции) (*Абстракция художественная*). В иск-ве общее, типическое просвечивает, выступает «сквозь человеческий глаз, лицо, мускулы, кожу, сквозь весь облик человека» (Гегель); здесь вся суть «в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов» (*Ленин В. И.*, т. 49, с. 57). И.— необходимое средство реалистического воспроизведения типических характеров в типических обстоятельствах, обуславливающее правдивость и воздействующую силу произв. иск-ва, худож. образа. Типизация без И. ведет к схематизму, *дидактике в искусстве*, художочию характеров, а И. в отрыве от типизации подменяет худож. правду внешним правдоподобием, типический характер — случайным индивидом, «дурной И.» и в конечном счете скатывается к натурализму. Как способ худож. обобщения И. не сводится к фиксации всех без разбора черт, свойств характера, особенностей изображаемых предметов. Она предполагает строгий отбор внешних примет и признаков, вполне избирательна в отсеивании всего лишнего, случайного, что мешает выявить и передать сущность воспроизводимых явлений, возвести единичное, индивидуальное, особенное в ранг типического. Она невозможна без творческого переосмысления, «пересоздания» уже имеющих, «готовых» жизненных форм единичных предметов, индивидуальных явлений. Художник создает образ, произв. как «живое конкретное целое» (*Маркс*), в к-ром гармонически сочетаются общее и единичное, необходимое и случайное, социальное и индивидуальное. Как верно заметил *Гёте*, это не одно и то же — «подыскивает ли поэт для выражения всеобщего особенное или же в особенном видит всеобщее». В первом случае образы подменяются *аллегориями* и особенное, индивидуальное оказывается не более чем иллюстрацией всеобщего, типического. Там же, где характер или образ выступают как нечто особенное, индивидуально неповторимое, там убедительнее предстает и заключенное в них типическое, всеобщее. Отличие типизации как способа

худож. обобщения от *идеализации* выражается, в частности, в том, что последняя не фокусирует внимания на индивидуальных чертах *персонажей*, к-рые в силу этого выглядят не живыми людьми, а лишь олицетворенными отвлеченными идеями, «рупорами духа времени», нежизненными схемами. И. предполагает не только конкретно-чувственный, но и исторически определенный характер изображаемых событий, лиц, факторов. Сопоставляя способы изображения человеческих характеров в античных трагедиях и у Шекспира, *Шиллер* отмечал, что персонажи первых — только маски, а не индивидуальности. Индивидуализированные персонажи приобретают именно характерность, степень и впечатляющая сила к-рой зависят от умения автора вывести характер из определяющих его обстоятельств, исторической обстановки, окружения. Реалистическая эстетика решительно отвергает попытки представить И. как нечто вторичное и второстепенное в худож. воспроизведении действительности, утверждает ее в качестве необходимого и действенного средства выявления правды жизни.

ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ в искусстве (от лат. *individuum* — неделимое, особь) — неповторимое своеобразие личности художника, особая форма его бытия и деятельности, придающая уникальный характер результатам его творчества. Объем и достоинство того, что способен создать художник, определяются тем, что он представляет собой как И. Чтобы выполнить свое общественное назначение и наиболее полно проявить данные от природы способности, художник должен обрести свою личностную самобытность, стать обладателем таких свойств, как целостность, неповторимость, активность в утверждении своей мировоззренческой, эстетической позиции, ценностных установок. Существует особый, самостоятельный мир образов, характеров, тем, стилевого своеобразия и единства (своя «вселенная») Данте, Шекспира, Моцарта, *Пушкина*, *Достоевского*, Пикассо — мир, легко угадываемый в своей неповторимости и оригинальности. Всечелове-

ческая формула «быть единственным в своем роде» находит в иск-ве свое безусловное и наиболее убедительное воплощение. Высоко ценя цельность натуры и характера художников, «смелость быть тем, чем создала их природа», а также свободу оригинального развития *таланта*, дарований, *Гёте* считал признаком неуничтожимости индивидуального начала в художнике (в человеке вообще) его способность и решимость стряхивать «с себя все то, что ему не свойственно». В свою очередь, успех и удача художника в свершении своих *замыслов* в немалой степени обуславливается его самостоятельностью, верностью себе. И. в и. нередко сводят к своеобразию творческого «лица» художника, оригинальности его дарования, таланта, что верно лишь отчасти. Ибо в этом случае затушевываются, отодвигаются на второй план социальные истоки, общественная природа И., к-рые коренятся в характере отношения художника к действительности, его связи с об-вом. Индивидуальное «Я» составляет как бы центр личности художника, но оно находится под постоянным воздействием внешнего мира, условий жизни и массы посторонних влияний. У И. художника поэтому собирательная природа, вбирающая в себя общественный мир творца иск-ва. Общественная значимость И. художника определяется его способностью выразить, передать в произв. всеобщность устремлений, потребностей, целей той или иной социальной группы (слоя, класса), об-ва в целом, человечества. И она тем значительнее, всечеловечнее, чем полнее и шире представлена в делах, словах и поступках художника коллективно-всеобщая, а не только сугубо индивидуальная неповторимость. Не нарочито выпячивая свою «непохожесть» на др., а открывая своим неповторимым творчеством нечто новое для всех, художник выступает как социально значимая творческая И., или, по точному определению Э. В. Ильенкова, «как индивидуально выраженное всеобщее». Социально значимую И. в и. следует отличать от ее маски, имитации, напр. от манерничанья, стремления отличиться «неповторимостью» в

мелочах, курьезах, модных штампах, способных поразить воображение нетребовательного читателя или зрителя. И. в и. имеет свои особенности, связанные со спецификой худож.-образного освоения (отражения) действительности. Напр., в науке принцип *индивидуализации* творчества проявляет себя иначе, чем в иск-ве (*Искусство и наука*). По меткому суждению одного из ученых (академика Я. Б. Зельдовича), «Я помню чудное мгновенье...» мог написать только Пушкин, «Лунную сонату» — только Бетховен, а открыть нейтрон мог и не Чедвик. Различие между «только» (иск-во) и «не только» (наука) обусловлено своеобразием худож. и научного способов постижения действительности. Ученый имеет дело с тем, что есть, существует, но еще непознано. Иск-во же в отличие от науки способно открыть, изобрести то, чего еще не было, что, по *Аристотелю*, должно или могло бы быть — по вероятности или необходимости. И. художника проявляется, в частности, в той смелости, с какою он создает, творит, «смело изобретает» еще небывалое — события, характеры, судьбы, целые миры. Богатство и прогресс иск-ва немыслимы без многообразия творческих И., развития дарований, талантов и свободы их творческого самоосуществления (*Свобода художественного творчества*).

ИНДИЙСКАЯ ЭСТЕТИКА. ← Эстетическая традиция зарождается в Индии в древности и достигает уровня развитых учений в эпоху средневековья. Ее отличительные особенности — выдвижение эмоционального начала в качестве гл. содержания иск-ва и тщательная разработка психологических аспектов эстетического восприятия. Учение об эмоции как формообразующем принципе худож. творчества уходит корнями в древнеинд. науку о *театре*. В «Натьяшастре», анонимном трактате о театральном иск-ве (I—II вв.), эмоциональные состояния действующих лиц, порождаемые сюжетными ситуациями, признаются моментом, определяющим все сценическое поведение актера — походку, жесты, мимику и т. д. Характер изображаемого чувства диктует также

выбор музыкального сопровождения представления, грима и отчасти *костюма*. Эмоция оказывается, т. обр., началом, организующим не только действия актера, но и форму спектакля в целом. Исходя из задач создания сценического образа, наука о театре выработала особую систему анализа душевных состояний человека («бхава»), учитывающую, с одной стороны, причины, приводящие к их возникновению (т. наз. «возбудители» — «вибхава»), а с др. — внешние проявления («анубхава») в жесте, *интонации* и т. д. Кроме того, была создана сложная классификация «бхав», подразделяющая их на восемь групп. Каждая такая группа, включающая одну гл. эмоцию и несколько близких к ней второстепенных состояний, рассматривалась как нек-рая единая эмоциональная категория. Все эти категории (их в соответствии с числом групп насчитывалось восемь) обозначались термином «раса» («вкус»), к-рый впоследствии получил статус эстетического понятия, обозначавшего худож. эмоцию, и в этом качестве получил широкое распространение в инд. искусствоведческой лит-ре. В теории *музыки* понятие «раса» использовалось при характеристике ступеней звукоряда, *ладов* и мелодических моделей, в теории *изобразительных искусств* — при описании содержания живописных и скульптурных изображений. Начиная с VIII в. роль эмоционального в иск-ве становится одной из самых обсуждаемых проблем в поэзии. Теоретик IX в. Анандавардхана выдвинул концепцию, согласно к-рой образное воссоздание чувства составляет первейшую цель поэтического творчества. Он включил «расу» в круг поэтических значений и отвел ей место ведущего содержательного компонента в поэзии. Эмоциональное содержание при этом не было ограничено рамками малых поэтических жанров. Напротив, оно мыслилось обязательным именно для крупных форм (поэмы, драмы), где сама множественность изображаемого мира (событийная, предметная и т. д.) предполагает присутствие связующего начала, объединяющего эту множественность в целое, наделенное единым

смыслом. Таким началом, как полагал Анандавардхана, и является эмоция, к-рую хочет передать поэт и в соответствии с к-рой строит свое произв. В дальнейшем представление о преимущественной связи иск-ва с эмоциональной сферой прочно утверждается в И. э. Когда в X—XI вв. интересы инд. философов и теоретиков иск-ва сосредоточиваются на проблемах худож. образа и эстетического восприятия, они ставят и решают их применительно к худож. эмоции («расе»). В X в. два крупных ученых — Шанкука и Бхатта Наяка, рассматривая специфику иск-ва, исходили из признания автономности худож. мира, его несводимости к миру реальных вещей, а также подчеркивали сознательный характер воспроизведения жизни в иск-ве. Им принадлежат также первые опыты анализа эстетического восприятия. Шанкука пришел к выводу, что познание произв. иск-ва не подчиняется критериям обычного познания (в частности, критерию истинности — ложности). По мысли Бхатта Наяки, эстетическая реакция должна рассматриваться как особого рода переживание, связанное с наслаждением и близкое к религиозному созерцанию. Идеи Шанкуки и Бхатта Наяки получили дальнейшую разработку в учении Абхинавагупты (X—XI вв.). По его мнению, эмоция лишена наглядности и конкретности предмета, а потому не может быть изображена в произв. иск-ва. Она дана не как образ, а как переживание, возникающее в душе воспринимающего субъекта и доступное лишь внутреннему познанию, или, иначе, — самопознанию. При этом выключенность худож. переживания из жизненно-практической сферы объясняет то, что оно приносит наслаждение. В эстетическом акте сознание субъекта очищается от хаотически сталкивающихся противоречивых желаний, страхов и мыслей, концентрируется на самом процессе познания и, т. обр., обретает целостность и единство, к-рые ощущаются как успокоение и блаженство. Эстетическое учение Абхинавагупты получило широкое признание в Индии и сохраняло свое значение до конца средневековья. Но-

вая эстетика формируется в Индии на рубеже XIX—XX вв. Ее характер определяется задачами построения независимой худож. культуры в процессе борьбы с политикой колониальной администрации Британской империи. Ее становление связано с культурой Бенгальского Возрождения — литературно-худож. и философского движения, сочетавшего идеи национально-освободительной и антифеодальной борьбы с ориентацией на возрождение классического наследия, восстановление прерванных британским завоеванием традиций. В связи с этим инд. эстетическая мысль первой четверти XX в. осн. внимание уделяет вопросам национального своеобразия иск-ва и лит-ры, взаимосвязи иск-ва и этики, проблемам социальной функции иск-ва и его воспитательной роли. Эстетическая мысль в этот период представлена в осн. публицистикой, а ее выразители принадлежат к философскому направлению неоведантизма, опирающемуся на традиции классической философской школы периода средневековья — веданты и ее осн. источника — Упанишад. Исходя из доктрины веданты об абсолюте-Брахмане как первопричине мира и «внутреннем Я» индивида («антар-атмане») как его части, эстетики этого направления (Тагор, А. Гхош, О. Тагор) утверждают превосходство «непосредственного» интуитивного познания над логическим умозаключением, а наиболее полное выражение интуитивно осознанной истины находят в символике культового иск-ва древн. и средневековой Индии. Для мн. представителей эстетики Бенгальского Возрождения характерно противопоставление культур «Запада» и «Востока», возникшее как реакция на подавление национального самосознания в эпоху колониализма. Определяющим фактором инд. иск-ва они считают «духовность», отказывая в ней европ. иск-ву, и прежде всего иск-ву критического реализма. Так, философ и поэт Ауробиндо Гхош (1872—1950), создатель философии «интегральной веданты», считает, что инд. художник обращается непосредственно к «внутреннему человеку», духовной сущности ин-

дивида, минуя эмоциональную сферу, в то время как европ. художник вынужден апеллировать к сознанию через эмоцию, возникающую при созерцании воспроизведенной природы. Др. теоретик, Ананда Кумарасвами (1877—1941), усматривает отличие инд. иск-ва от совр. западного иск-ва в том, что последнее стремится представить вещи такими, каковы они есть сами по себе, а в инд. иск-ве акт творчества выступает как процесс самоотождествления художника с *архетипом* (прообразами), предзаложенным в глубинах его души. Художники-педагоги Обониндронатх Тагор (1871—1951) и Нодоллал Бошу (1883—1966) настаивали на соединении творческого освоения классического наследия с изучением и отображением реальной жизни при условии внутренней свободы художника. В эстетике О. Тагора выделяется категория *ритма* как организующего начала и формы непосредственного самовыражения, причем она приобретает и более обобщенное значение признака единства мироздания. Рост антиколониальной борьбы в 30-х гг. и развитие реалистической лит-ры в Индии способствовали формированию демократических тенденций в эстетике и худож. критике, получивших отражение в программных документах АППИ — Ассоциации прогрессивных писателей Индии (1936), а также в манифестах художников-антифашистов и прогрессивных деятелей театра в начале 40-х гг. После завоевания независимости в худож. культуре Индии наблюдается изменение ориентаций. Неприятие «западной» культуры уступает место повышенному интересу к новейшим течениям амер. и европ. *модернизма*. Наряду с этим предметом эстетического анализа становятся судьбы инд. худож. культуры в условиях развитого технократического об-ва, нуждающегося в духовном обновлении. Одно из средств такого обновления религиозно ориентированный философ П. Чоудхури видит в иск-ве, призванном, по его мнению, подготовить об-во к высшей, религиозной стадии развития культуры. Ш. Пандит, напротив, пытается сочетать традиционные представления с картиной ми-

ра, опирающейся на совр. естественнонаучные знания, а иск-во представляет как средство согласования внутреннего мира индивида с «космическим ритмом». С конца 60-х гг. как реакция на вестернизацию инд. культуры складывается новое худож. направление — неотантризм, теоретически обоснованное в эстетической концепции Аджита Мукерджи. Это течение берет начало в религиозной философии тантризма, представляющей мироздание как продукт непрерывного взаимодействия противоположных начал — мужского и женского, обожествленных в союзе Шивы и Шакти — центральных фигур индуистского пантеона, выражающих единство «духа» и «материи», «интеллекта» и «энергии». Для неотантризма характерно стремление обнаружить в древн. пластах инд. философской мысли «предвидения» научных открытий новейшего времени — теории атома, квантовой теории, теории относительности. Иск-во неотантризма, использующее приемы эклектического формотворчества концептуального модернизма, получило признание на Западе, где приобрело значительное число последователей (*Концептуальное искусство*). Совр. прогрессивные инд. эстетики и худож. критики (Кешав Маллик, Рам Чаттерджи, Джая Апассами и др.) решительно выступают как против крайних форм национализма в иск-ве, так и против экспансии западного модернизма, призывая творческую интеллигенцию Индии занять активную социально-культурную позицию, открывать новые пласты богатого культурного наследия и плодотворно развивать заложенные в нем гуманистические традиции.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗМ в искусстве (лат. *intellectus* — ум, рассудок, разум) — особый тип, манера, форма, концептуально-философский склад худож. мышления (*Мышление художественное*), в к-ром рациональное преобладает над эмоциональным. Воплощаясь в худож. произв., И. предстает как драма идей, *персонажи* к-рой олицетворяют и своими действиями передают (разыгрывают в лицах) мысли автора, выражают различные стороны его ху-

дож. концепции. Эту особенность подчеркивают сами художники — приверженцы И.: «Функция литературы — превращать события в идеи» (У. Сароян); «Искусство есть жизнь в свете мысли» (Г. Манн). В отличие от произв. психологического характера, нацеленных на передачу пластики движения мыслей, раскрытие диалектики души человека, взаимодействия мира и сознания, творцы интеллектуального иск-ва стремятся дать анализ состояния мира, выразить те или иные социальные проблемы, идеи. Эмоциональность восприятия образов здесь опосредствуется мыслью, ее постижением. И. в иск-ве обычно связан с использованием т. наз. параболической мысли, включением в произв. притчи или иных вставных элементов, к-рые, казалось бы, далеки от обсуждаемых в нем проблем современности. Однако отход от этих проблем происходит не по прямой, а по параболе, к-рая как бы вновь возвращает отошедшую в сторону мысль к современности. В И. философичность становится не только содержанием, но и структурой худож. произв., изменяя сам его тип: возникает роман-концепция, поэма-концепция, спектакль-концепция, фильм-концепция. Традиции И. в иск-ве восходят к лит-ре Просвещения XVIII в. (*Дидро*, *Д. Дефо*, *Лессинг*). В России И. присущ был творчеству *Радищева* («Путешествие из Петербурга в Москву»), *Герцена* («Былое и думы»), *Чернышевского* («Что делать?»), получил отражение в «романе идей» *Достоевского* («Идиот», «Преступление и наказание» и др.). Худож. развитие XX в. отмечено усилением философского, концептуального начала в образном мышлении, что отчетливо проявилось в творчестве *А. Франса*, *Т. Манна*, *Б. Шоу*, *Г. Уэллса*, *К. Чапека*, *Брехта*, *Ф. Дюрренмата*, *М. Фриша* и др. Это связано с обострением социальных проблем, с развертыванием научно-технической революции, что не может не сказаться на характере и средствах их осмысления в иск-ве.

ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТЬ (от лат. *intentio* — стремление, намерение) — понятие феноменологической философии

Э. Гуссерля, отражающее специфическое представление о предметной природе сознания. И. — свойство любого акта сознания (интенционального акта), к-рый характеризуется соотносительностью намерения, цели, замысла с предметом, направленностью на объект (в акте восприятия нечто воспринимается, в акте фантазии — фантазируется и т. д.). В любом интеллектуальном акте выделяются два аспекта: внутренне присутствующий сознанию интенциональный объект и способ данности этого объекта (восприятие, фантазирование, рефлексия, любовь, ненависть и т. д.). Совокупность интенциональных актов конституирует (формирует) сознание в богатстве его смысловых содержаний. Понятие «И.» впервые было сформулировано в поздней схоластике, где различались первая (постижение отдельных вещей) и вторая (постижение общего, абстрактных образов) И. Воспринятое учителем Гуссерля *Ф. Brentano*, это понятие затем легло в основу феноменологии, в к-рой выступает как осн. структурный признак сознания. В *феноменологической эстетике* И. — ключевое понятие, ибо дает, во-первых, специфическую характеристику (идеального) способа бытия худож. произв. и его структурной организации (слои значений и смыслов) и, во-вторых, открывает возможность анализа способа восприятия (интенциональной данности) произв. Обе стороны вопроса детально разработаны в эстетике *Ингардена*. Понятие «И.» получило распространение и в др. близких феноменологии направлениях эстетической мысли XX в. — в неотоцизме (*Маритен*) и экзистенциализме (*Сартр*). В то же время это понятие не должно сводиться к его идеалистическому толкованию. Иной, чем в феноменологии, подход к вопросу о существовании интенционального объекта дает возможность материалистического понимания процессов восприятия и *интерпретации* произв. иск-ва. *Лукач*, напр., рассматривает И. как специфический признак эстетического поведения: в процессе творчества — это антропоморфизирующее воссоздание предмета в иск-ве; в восприятии — чувственная видимость образа,

постижение содержания, предметности худож. произв. Противоположный процесс Лукач характеризует как эвокативный, когда сам предмет воздействует на субъекта, вызывая у него определенную эмоциональную реакцию. Т. обр., термин «И.», по-разному интерпретируемый в различных философских и эстетических системах, указывает на реальное качество сознания и может быть содержательно истолкован в системе марксистско-ленинской эстетики.

ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ В ИСКУССТВЕ — см. *Национальное и интернациональное в искусстве*.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ в искусстве (лат. *interpretatio* — толкование, разъяснение) — необходимый элемент процесса худож. творчества и восприятия произв. иск-ва. Худож. отражение действительности в иск-ве обязательно включает момент ее И. (истолкования). Переосмысление худож. произв. (нередко многократное) в ходе наследования и развития духовной культуры всякий раз становится его новой И. Как важнейшая составная часть И. входит и в процесс восприятия иск-ва аудиторией и состоит в своеобразии понимания его тем или иным субъектом восприятия в зависимости от индивидуальности, социальной принадлежности, уровня развития последнего и т. д. И. составляет одну из осн. задач худож. критики, обеспечивающей общественный резонанс произв. иск-ва. В более узком смысле И. является существенной характеристикой *исполнения* худож. произв. Существует целый комплекс исполнительских иск-в (*музыка, театр* и т. д.), где процесс создания худож. произв., как правило, оторван от выхода к аудитории в спектакле или концертном номере. И. здесь выступает как важнейший элемент непосредственного процесса худож. творчества или, точнее, сотворчества. Первоначальный автор при этом создает инвариант произв. (пьесу, нотную запись и др.), к-рый воспроизводится каждый раз заново актерами или музыкантами, предлагающими свое прочтение оригинала. С появлением средств механической записи и тиражирования конкретных испол-

нений последние теряют свою уникальность, становясь устойчивыми И. оригинала, не исчерпываемыми тем не менее всех его потенциальных возможностей, поскольку не только отдельный исполнитель, но даже разные поколения не могут не интерпретировать то или иное произв. заново, опираясь на опыт своего времени. И. может быть иной у представителей различных национальных культур и стран, в зависимости от их мировоззрения и эстетических взглядов. В лит-ре процесс И. восходит к устному исполнению фольклорных текстов, а затем их индивидуальной фиксации в памятниках письменности. В совр. условиях исполнительство охватывает все формы литературных чтений, будь то поэзия, проза, эстрадные миниатюры или радиоварианты романов и повестей. Последние являются составной частью относительно нового культурного феномена: инсценировок и экранизаций литературных первоисточников в кино, на сцене, на радио и телевидении. Хотя произв. такого рода редко бывают бесспорными, фонографические, экранные или сценические И. литературных первоисточников прошлого и настоящего составляют ныне один из существенных моментов передачи и актуализации худож. наследия, взаимодействия и взаимообогащения различных видов искусств.

ИНТОНАЦИЯ (от лат. *intonare* — произносить) — специфическое средство худож. общения, выражения и передачи эмоционально насыщенной мысли с помощью пространственно-временного движения в его звучащей (человеческий голос и голоса музыкальных инструментов) и зрительной (жест, мимика, пантомимика) форме. Основой складывающейся общеэстетической теории И., к-рая опирается на достижения мн. областей совр. гуманитарного и естественнонаучного знания (музыковедение, лингвистику, семиотику, психологию, нейрофизиологию и др.), стало теоретическое осмысление музыкальной И., начало к-рому положил *Асафьев*, выдвинувший идею об интонационной природе *музыки* (И. понимается как выраженная мысль, а музыкальная форма —

как многослойный интонационный процесс). И.— одна из основ выразительности музыки, единство всех сторон музыкального звучания (высота, громкость, длительность, тембр), сплоченных смыслом. Глубинный уровень интонационного процесса мелодизирован; *мелодию* можно представить как движение разных И. Хотя музыкальная И. вполне способна быть характеристической, как бы принадлежа изображенному в музыке *персонажу*, ее специфическое свойство — раскрыть преимущественно мироощущение человеческого «Я», в к-ром незримо присутствуют «Мы» эпохи, народа, человечества. Эти свойства И. просматриваются во всех *видах искусства*, даже в таких далеких от музыки, как *живопись* или *скульптура* (пластическая И.). Музыкальная И., в свою очередь, черпает содержание из богатств речевого опыта, в т. ч. ораторского, театрального, поэтического, поскольку И.— одно из важнейших средств смысловой и эмоциональной выразительности худож. и особенно поэтической речи. Др. источник И.— жесты, движения, походка, *танец*, с к-рыми с незапамятных времен срастала себя музыка. Интонационный процесс в разных видах иск-ва имеет общие черты. Это прежде всего вопрошательная и восклицательная И. Мелодическое клише вопрошания схватывает момент поиска, противоборства. В трагедийных произв. этот поиск нередко конкретизируется в виде философских вопросов о смысле жизни (напр., в «Гамлете» У. Шекспира: «Быть или не быть?», «Что благородней духом?..»). Восклицание ориентировано на определенность действия, его осуществление. Неся на себе смысловую и эмоциональную нагрузку, И. сосредоточивает исторический опыт, выступает как часть эстетической культуры человечества.

ИНТУИТИВИЗМ в эстетике (от лат. *intueri* — пристально смотреть) — разновидность *иррационализма*, абсолютизирующая *интуицию* как момент непосредственного осознания в эстетическом восприятии и эстетической оценке, в деятельности творческой фантазии

(*Фантазия художественная*). Оформившийся в борьбе с *позитивизмом* и механицизмом на грани XIX—XX вв., И. метафизически противопоставляет интуицию рациональным (опосредствованным суждениями и умозаключениями) элементам сознания, а также обычному чувственному восприятию реальности. В иррационалистической эстетике И. (напр., у *Бергсона*) худож. интуиция противопоставляется дискурсивному мышлению, интеллекту как наивысшая форма постижения мира, предстает как бессознательный, инстинктивный, мистический стимул творчества. Подчеркивая творческий, формообразующий характер худож. интуиции, мн. сторонники И. в э. абсолютизируют ее способность постигать уникальное, неповторимое, конкретное, воплощаясь в необозримом разнообразии произв. иск-ва (*Кроче*). В философии же она, согласно интуитивистам, оказывается «наукой о выражении», т. е. «всеобщей лингвистикой». В истории эстетики и ранее высказались идеи, в различной степени близкие И., напр. утверждение внеразумного состояния поэта в момент творчества у *Платона*, концепция гения *Канта*, противопоставляемое науке постижение жизни иск-вом у романтиков (*Романтизм*). Совр. же сторонники И. в э. прямо утверждают, что иск-во интуитивно более глубоко проникает в суть жизни, чем основанная на интеллекте наука. Методологической основой научно убедительной критики мистического, метафизического объяснения роли интуиции в творческом процессе, иррационалистического толкования сторонниками И. худож. творчества и восприятия произв. иск-ва служит диалектико-материалистический подход к осмыслению эстетической деятельности во всех ее проявлениях как своеобразной социальной формы бытия человека (*Деятельность эстетическая, Мышление художественное*).

ИНТУИЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ (позднелат. *intuitio* — созерцание) — непосредственное усмотрение скрытого ценностного смысла в явлениях действительности и произв. иск-ва, осознание его в акте эстетического восприятия и

эстетической оценки, в деятельности творческой фантазии. Идеалистическая эстетика, абсолютизируя момент непосредственности, противопоставляет И. рациональному (опосредствованному суждениями и умозаключениями) знанию. Так, в иррационалистической эстетике Бергсона, следовавшего за Шопенгауэром, И., в т. ч. художественная, выступает как высшая форма познания, как бескорыстное мистическое созерцание, полное слияние субъекта со специфическим объектом — динамической, духовной сущностью мира. Она противостоит интеллекту, вызванному к жизни утилитарными потребностями. Одновременно И., по Бергсону, — это бессознательный, инстинктивно-образный принцип и стимул творчества. В интуитивистской эстетике Кроче также подчеркивается творческий, формообразующий характер алогичной И., схватывающей в противоположность понятиям уникальное, неповторимое. Марксистско-ленинская эстетика, высоко оценивая роль И. в эстетической деятельности, прежде всего в худож. творчестве, отрицает, однако, мистическую, метафизическую интерпретацию этого явления. Иррационалистическая трактовка И. опровергается результатами экспериментальной психологии, в частности, данными школы Д. Узнадзе о психологии «установки» (*Установка эстетическая*), доказывающими тесную связь между сознательными, интеллектуальными моментами творческой деятельности личности и неосознаваемыми психическими процессами. Способность к непосредственному эстетическому восприятию действительности и произв. иск-ва, к продуктивному, творческому воображению опосредствована всем предшествующим опытом личности, запасом ее впечатлений, уровнем культуры, наконец, всей системой общественных отношений, в к-рую включен эстетический субъект. В И. в снятом виде представлены цель и результаты предварительной мыслительной деятельности. В свою очередь, И. как эстетическое восприятие произв. или как представление творческой фантазии стимулирует дальнейшую работу сознания

как творца худож. ценностей, так и воспринимающего их субъекта, публики. Диалектика непосредственного и опосредствованного, чувственного и дискурсивного, эмоционального и рационального, единичного и общего позволяет избежать метафизического противопоставления И. др. механизмам эстетического сознания.

ИНФОРМАЦИОННАЯ ЭСТЕТИКА — направление в совр. западной эстетике (возникло в конце 50-х гг.). Его представители (М. Бензе, А. Моль, Х. Франк и др.) стремятся использовать в анализе традиционных эстетических проблем приемы и методы статистической теории информации (К. Шеннон, Н. Винер). Философско-методологическое обоснование И. э. опирается на систему посылок феноменологии и неопозитивизма, причем доминирование тех или др. посылок зависит, как правило, от характера самого предмета (эстетический объект, эстетическое восприятие), к анализу к-рого применяется теоретико-информационный подход. И. э. представлена двумя школами (западнogerманской, возглавляемой М. Бензе, и фр., где лидером выступает А. Моль), к-рые соотносятся друг с другом соответственно как версии «описывающей» и «объясняющей» И. э. Такое разграничение обусловлено стремлением Моля и его школы учесть роль человеческого фактора в информационных процессах, к-рая совершенно игнорируется Бензе и его приверженцами. Структура И. э. определяется характерным для ее адептов представлением о специфике эстетических состояний (подчеркиванием их материальности, семиотической природы и вероятностного характера). Эти принципиальные для И. э. представления разрабатываются соответственно в т. наз. материальной семиотической и численной эстетиках, составляющих в совокупности И. э. Однако целостная концепция И. э. не сложилась. Среди приверженцев И. э. ведутся дискуссии по поводу введенного ее лидерами разграничения информации, к-рую несет в себе худож. произв., на «семантическую» и «эстетическую», попыток построить концепцию «эстетической инфор-

мации» на основе ее истолкования как информации о распределении и выборе эстетических знаков (*Знак эстетический*) и структур, т. е. ограничить анализ областью синтаксического аспекта сообщения. Открывая путь к формализации процесса и результатов исследования, эта односторонняя ориентация в И. э. закрывает возможность адекватного понимания *эстетического*.

ИНФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ (лат. *informatio* — разъяснение, изложение, представление) — термин, перенесенный в эстетику из теории И. (*Эстетика и теория информации*), раскрывающий специфику худож. сообщения, к-рая состоит в том, что оно оказывает эмоциональное воздействие, не передается стандартными нормализованными языками, а представляет собой систему индивидуализированных худож. образов. Эта специфика И. х. осмысливается через такие понятия общей теории И., как оригинальность, избыточность, выбор, упорядоченность, текст, код, *знак* и др. Осн. свойства И. х.: раскрытие индивидуальной сущности описываемых объектов знаковыми средствами, соответствующими отображаемому объекту, передача знаковыми средствами мировоззрения и личности автора сообщения — *художника*. С одной стороны, многозначность худож. знака является его необходимым свойством; с др. — невозможно существование в иск-ве двух различных знаковых систем с одинаковыми значениями. В текстах (*Текст художественный*) зависимость знака от контекста столь велика, что его значение может быть уникальным и неповторимым. Отсюда невозможность адекватного перевода худож. сообщения в др. систему знаков и ограниченность его значения контекстом системы, в к-рой знак используется. Представление об И. х. связано, с одной стороны, с применением конкретных методов анализа, разработанных в рамках теории И., к иск-ву (напр., количественные и статистические методы оценки эстетических качеств худож. объектов); с др. — с попыткой переосмысления с помощью новых понятий самих худож. процессов. Так, пред-

ставление об И. х. соотносится с понятием упорядоченности по отношению к стихотворному языку (*ритм*, метр, звучание, система образов). Определение И. х. в качестве выбора, к-рый всегда связан с ограничением разнообразия, позволяет выявить, как в худож. сообщении проявляется мастерство художника и его эстетическое чувство. Определение И. х. как ограничения и увеличения разнообразия соотносится с характеристикой худож. сообщения на формальном и содержательном уровнях. Сочетание этих двух сторон худож. сообщения подчинено реализации идейного замысла художника.

ИРОНИЯ (от греч. *eironeía* — притворство) — философско-эстетическая категория, раскрывающая ценностный смысл предметов и явлений в действительности и в иск-ве путем остроэмоциональной критики-осмеяния, построенной на контрасте видимого и скрытого, когда за положительной оценкой, похвалой стоят доступные для прочтения отрицание и насмешка. Поэтому ироническое отношение имеет двойной смысл: прямой, буквальный, и скрытый, обратный. Осмысление И. претерпело в ходе истории значительные изменения. Как риторический прием «называть вещи противоположными именами» она известна с античности; на этом строятся мн. сатирические произв. («Похвала глупости» Эразма Роттердамского, сатиры Дж. Свифта). И. выступает как способ критики мышления и самой действительности (начиная с Сократа — сократовская И.). Особый поворот в трактовке И. связан с европ. *романтизмом* начала XIX в.: все реальное, конкретное, окружающее человека представляется романтикам относительным, лишь указанием на высшее, идеальное, И. выступает как орудие преодоления всего частного. С этим связано и применение И. как худож. приема остранения (напр., в комедиях Л. Тика). *Гегель* и *Кьеркегор* подвергали критике романтическую И. как субъективный произвол. Нем. эстетик-идеалист К. В. Ф. Зольгер (1780—1819) глубоко переосмыслил И., к-рая стала у него центральным принципом творчества, опос-

редствуя все противоположности, к-рые входят в худож. произв., — реальность и идею, жизненный материал и идеал, объективное и субъективное; И. означает, по Зольгеру, полнейшее равновесие и взаимопроникновение в произв. всего противоположного. В переосмысленном виде И. может выступать и как свойство самого исторического бытия, где все обветшалое опрокидывается новым развитием и где намерения людей приводят к неожиданным для них результатам. В этом широком смысле понятием «И.» пользовались Маркс и Энгельс.

ИРРАЦИОНАЛИЗМ в эстетике (от лат. *irrationalis* — неразумный) — методологический принцип, к-рый лежит в основе мн. направлений и концепций буржуазной эстетической мысли. Суть И. в э. заключается в принижении значения разума и мышления в худож. творчестве, отведении гл. роли в нем чувственной *интуиции*, непосредственному восприятию, переживанию жизни, инстинктам и эмоциям. Как правило, оживление И. в э., выражающего позицию классов, сходящих с арены истории, происходит в периоды общественного упадка. Иррационалистическая тенденция в той или иной мере присуща таким направлениям буржуазной эстетики XX в., как философия жизни, фрейдизм, неотоцизм, прагматизм, экзистенциализм (в лице нек-рых его представителей) и др. Объединяющие их постулаты можно свести к следующему: объективная реальность хаотична, не поддается систематизации и потому доступна только для непосредственного восприятия («жизненный порыв» Бергсона, индивидуализированная интуиция Кроче); иск-во есть лишь самовыражение художника (нек-рые концепции неофрейдизма); фантазия художника ничем не скована и полностью произвольна (концепция «нового романа»); творчество ничего общего не имеет с познанием жизни, а представляет собой либо интуитивный акт творения («иск-во созидания» у Маритена), либо оно полностью инструментально (иск-во как опыт у Дьюи), художник или перерабатывает старые или создает новые мифы

(теория мифотворчества). К иррационалистическим представлениям о сущности иск-ва относятся также *теории игры* (К. Ланге) и *вчувствования* (Липпс, Ли, Вернон). В целом для И. в э. характерны представления об иск-ве исключительно как о сфере видимости, отрицание роли мировоззрения в творчестве художника, социальной обусловленности худож. творчества.

ИСКУССТВО — вид духовного освоения действительности общественным человеком, имеющий целью формирование и развитие его способности творчески преобразовывать окружающий мир и самого себя по законам *красоты*. В отличие от др. сфер общественного сознания и деятельности (науки, политики, морали и т. д.) И. удовлетворяет универсальной потребности человека — восприятию окружающей действительности в развитых формах человеческой чувственности. Речь идет о специфически человеческой способности эстетического восприятия явлений, фактов, событий объективного мира как «живого конкретного целого» (Маркс), предполагающей развитое творческое воображение. Решающую роль в возникновении и развитии И., как и эстетических чувств (*Чувство эстетическое*) и потребностей человека (*Потребность эстетическая*), сыграл труд. Исторически И. развивается как система конкретных *видов искусства* (*музыка, литература, архитектура, изобразительное искусство* и др.), в к-рых многообразие реального мира предстает во всем своем богатстве. Раз возникнув, И. формирует, совершенствует проявившуюся в нем универсальную человеческую способность, к-рая, будучи развитой, реализуется в любой сфере социальной деятельности и познания — и в науке, и в политике, и в быту, и в непосредственном труде. Произв. И. формируют «публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой» (Маркс К., Энгельс Ф., т. 46, ч. I, с. 28). Благодаря своеобразию своей видовой сущности, И. объединяет в себе все те формы общественной деятельности и познания, где проявляется человеческое отношение индивида к действительности и к

самому себе. Именно этим определяется специфика И., его уникальность как особого способа духовного производства. Поскольку И. включает в себя как бы в снятом виде все формы социальной деятельности, отражающие собственно человеческое отношение к действительности, сфера его воздействия на жизнь поистине безгранична. Это, с одной стороны, лишает всякого смысла претензию И. на какую-то исключительность, кроме той, что диктуется его видовой сущностью (в частности, бессмысленным оказывается тезис «искусство для искусства»). С др. стороны, оказывая преобразующее воздействие на все общественные сферы и институты, И. сохраняет присущие ему особенности и относительную самостоятельность. Вопрос «что такое искусство?» до сих пор остается предметом идеологических споров между сторонниками материалистической и идеалистической эстетики. Последняя издавна пытается свести сущность И. к «чистой форме», лишенной к.-л. связи с практическими интересами общественного человека, прежде всего с политикой и идеологией. Важнейшая эстетическая закономерность — связь И. с действительностью — предстает в идеалистических концепциях в искаженном, ложном свете. Развивая достижения материалистической эстетики прошлого, марксизм-ленинизм впервые дал подлинно научное истолкование социальной сущности и смысла И. Руководствуясь принципом материалистического монизма, марксистско-ленинская эстетика рассматривает И. как отражение реальной действительности и видит именно в общественной жизни тот объективный источник, к-рый внутренне связывает и обуславливает взаимодействие И. с политикой, наукой, моралью и т. п. При этом решительно отвергаются любые попытки выдать те или иные признаки, особенности И. («воспроизведение действительности», форма «передачи чувств», средство «самовыражения духа», «удовлетворения потребности в красоте» и т. п.) или их эклектическую смесь за определение его действительной природы и сущности. Подчеркивая классовый характер И. в

классовом об-ве и его роль в идейной борьбе, марксистско-ленинская эстетика исходит из идеи единства социологических, гносеологических и эстетических закономерностей И. как особой формы общественного сознания. Тем самым оказывается возможным дать научно обоснованное, соответствующее реальной истории развития худож. деятельности и сознания объяснение роли И. в развитии общечеловеческой культуры (*Классовое и общечеловеческое в искусстве, Партийность в искусстве*). Основной «клеточкой» И., предметно воплощающей в себе его особенности и закономерности, является худож. образ (*Образ художественный*), где «живое конкретное целое» предстает в форме всеобщей индивидуальности предмета, факта, человека, события. Обладая способностью «менять нашу точку зрения на предмет» (*Гегель*), И. силой творческого воображения преобразует мир в представлении, делая это свободно, т. е. по законам красоты. Процесс свободного формирования предметного мира в сфере худож. творчества происходит с позиций определенного эстетического идеала (*Идеал эстетический*) и завершается созданием произв. или образов И. Благодаря целостному, всеобщему характеру отражения предметов и явлений окружающего мира И. воздействует одновременно на чувство, мысль и волю людей, пробуждая и развивая в них художественное, творческое отношение к действительности. Эта ленинская мысль, раскрывающая суть активно-преобразующей миссии И., имеет особое значение для социалистического иск-ва, к-рое должно уходить «своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс», поднимать и объединять их в борьбе за построение социализма и коммунизма. Развитие и сила социального воздействия И. зависят в конечном счете от условий материальной жизни об-ва, к-рые могут быть более или менее благоприятными для творческой деятельности человека. Так, по мере углубления и обострения противоречий буржуазного об-ва И. попадает в условия, препятствующие выполнению его гуманистического назначе-

ния. Как отмечал Маркс, «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии» (т. 26, ч. I, с. 280). Буржуазный уклад и образ жизни препятствуют всестороннему развитию личности, превращают целостного индивида в «частичного», а его индивидуальности сообщают «дурной» характер, что входит в непримиримое противоречие с самой природой И. Поэтому подлинное И. в антагонистических формациях находится в состоянии постоянного конфликта с существующей социальной действительностью. Принципиально иные условия для развития И. создаются с победой социалистической революции, преследующей в качестве своей конечной цели всестороннее и гармоничное развитие личности, в осуществлении которой И. надлежит сыграть важную, ничем не заменимую, роль. Отмечая необходимость повышения роли литературы и И. в совр. условиях, Программа КПСС подчеркивает, что они «призваны служить интересам народа, делу коммунизма, источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, активно помогать их идейному обогащению и нравственному воспитанию» (см. *Искусство и мораль*).

«ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА» (или «чистое искусство») — эстетические концепции, утверждающие самоценность и автономность худож. творчества, отрицающие связи искусства с общественной жизнью, моралью, наукой и политикой. Гносеологический источник этих концепций — абсолютизация специфики искусства, свободы творческого акта и наслаждения, доставляемого плодами худож. деятельности. Социальный источник теорий «И. д. и.» — «безнадежный разлад», по определению *Плеханова*, художников с окружающей их социальной средой. Пресыщенный эстетизм, подчеркнутая индифферентность к глубоким и актуальным темам, стремление к сугубо формальным эффектам характерны для различных вариантов «чистого искусства», пропагандируемых в периоды разложения общественных систем и классов, уходящих с исторической

сцены (эллинизм, искусство во времена упадка Римской империи, *маньеризм* и т. д.). Наиболее последовательные теории «И. д. и.» оформляются в XIX в., черпая свою аргументацию в односторонней интерпретации учения *Канта* о специфике эстетического отношения («суждение вкуса») и в некоторых положениях *Шиллера* о природе «эстетической видимости». В их трактовке худож. творчество представало как выход из противоречий между природой и обществом, между свободой и необходимостью, между чувственным и рациональным, между индивидом и родом. Разделение труда, углублявшееся в связи с развитием капиталистического способа производства, тотальное подавление индивидуальности господством отчужденных, вещных отношений порождало разнообразные в т. ч. и превратные, формы борьбы за попорченную человечность, за свободное и целостное развитие личности. На этой почве и возникает романтическая иллюзия, будто только в сфере «чистого искусства» возможны личная независимость художника и *свобода художественного творчества*. Концепции «И. д. и.» противопоставляли себя рассудочно-утилитаристским элементам *эстетики Просвещения*. Антагонизм двух односторонних подходов к творчеству — утилитаристского и абсолютно «незаинтересованного», — особенно заостренный в позднейших вариантах концепций «И. д. и.», обнажает внутреннюю диалектичность искусства, особую природу его полезности, понимаемой не в грубо утилитарном смысле, а как формирование творческих способностей личности, содействие универсализации ее интересов и потребностей. Развитая способность творить «по законам красоты» находит выражение и за пределами собственно худож. сферы, проявляясь и в производительном труде, и в научном поиске, и во взаимоотношениях личности с коллективом. К оценке различных вариантов «чистого искусства» важно подходить конкретно-исторически. Так, если в XIX в. лозунг «И. д. и.» (Т. Готье, Ш. Бодлер, О. Уайльд и др.) часто выражал протест художника против господства буржуазной пошлости в офи-

циальном иск-ве, то с нач. XX в. теории «чистого иск-ва» утратили критический пафос, превратившись в особую разновидность эстетической культуры эпохи кризиса (*Кроче, Кандинский* и др.). Аполитичность стала кредо «чистого иск-ва», отдаляя художника от насущных интересов народа. Не случайно еще рус. революционно-демократическая эстетика (*Белинский, Чернышевский, Добролюбов*) выступала с резкой критикой этой концепции в теории и худож. практике, отстаивая иск-во, реалистически изображающее жизнь. Марксистско-ленинская эстетика, развивая традиции революционно-демократической эстетики, противопоставила теории и практике «чистого иск-ва» принцип худож. идейности (*Идейность в искусстве*). В противовес концепции «абсолютно свободного» иск-ва, В. И. Ленин выдвинул и всесторонне обосновал идею партийного, открыто и сознательно связанного с пролетариатом худож. творчества (*Партийность в искусстве*).

ИСКУССТВОЗНАНИЕ — совокупность наук, исследующих социально-эстетическую сущность *искусства*, его происхождение и закономерности развития, особенности и содержание видового расчленения иск-ва, природу худож. творчества, место иск-ва в социальной и духовной жизни об-ва, его функции, характер социально-психологического функционирования и т. д. Совр. И. акцентирует внимание на исследовании иск-ва в контексте духовной культуры. Сложная структура И. отличается комплексностью, проявляющейся гл. обр. в трех отношениях. Во-первых, И. разделяется на общее и частное, соответственно членению самого иск-ва на различные (в этом смысле — частные) виды худож. творчества. Как система частных наук об отдельных *видах искусства*, И. включает в себя литературоведение, театроведение, музыковедение, архитектуроведение, искусствоведение (наука об изобразительных иск-вах), киноведение и т. д. Каждая из этих частных наук имеет относительно самостоятельный характер и в то же время входит в качестве составной

части в общую структуру И. как системы целостного знания о худож. творчестве. Во-вторых, в наиболее общем виде И. представляет собой совокупность трех субдисциплин: истории иск-ва, теории иск-ва, худож. критики (*Критика художественная*). (Соответственно частные науки об иск-ве включают в себя аналогичные членения: театроведение — историю театра, теорию театра, театральную критику; музыковедение — историю музыки, теорию музыки, музыкальную критику и т. д.) В этом смысле И. разделяется на историческое, теоретическое и худож. критику. Однако понятия «история иск-ва» и «историческое И.» не тождественны. История иск-ва — ядро исторического И., но последнее шире, оно включает в себя и ряд вспомогательных исторических дисциплин, таких, как, напр., текстология, палеография и т. д. Важное место в историческом И. занимает изучение худож. процесса как процесса формирования истории иск-ва, его направлений. Не синонимичны также и теория иск-ва и теоретическое И., включающее в себя и такие аспекты теоретического изучения иск-ва, к-рые непосредственно в теорию иск-ва не входят. В марксистско-ленинском И. общей теорией иск-ва выступает *эстетика*. Разграничение между историческим и теоретическим И. относительно. В известном смысле историческое И. может рассматриваться как процесс становления теоретического, а теоретическое И., в свою очередь, как «ставшее» историческое, выраженное в абстрактно-логических категориях. В конечном счете историческое и теоретическое И. неразрывны и образуют единую науку. Статус худож. критики в культуре исторически изменчив, и ее природа не однозначна. С одной стороны, она является частью лит-ры и самого худож. процесса, а с др. — входит составной частью в И. Ее природа — научно-публицистическая. В социалистическом об-ве она выступает осн. методом общественного влияния на худож. творчество и обращена как к творцам, так и к потребителям худож. ценностей. В-третьих, И. вступает в определенные отношения с рядом неис-

куствоведческих научных дисциплин, методологические подходы, выводы и наблюдения к-рых существенны для комплексного изучения иск-ва. В этом отношении особенно значимы социология иск-ва, *психология художественного творчества*, семиотика иск-ва, культурология и т. д. Междисциплинарное изучение худож. творчества обогащает И., способствует более углубленному изучению различных аспектов иск-ва — его коммуникативных возможностей, характера социального функционирования, особенностей восприятия иск-ва и т. д. Во взаимоотношениях И. с др. науками особое значение имеют философия и эстетика, образующие его методологическую и теоретическую основу. И. является не только особой областью научного знания, но и составной частью худож. культуры (*Культура художественная*).

ИСКУССТВО И ИГРА — хотя значение игры в жизни и в иск-ве было осознано еще в античности, философско-теоретически проблема И. и и. была поставлена лишь во второй половине XVIII в. *Кантом* и *Шиллером*. Игра, воплощающая свободную деятельность, осмыслялась ими как родственная худож. деятельности. Иск-во Кант рассматривает как «видимость, которой дух играет» и через к-рую раскрывается истина, доставляется наслаждение. Суждение вкуса (*Суждение эстетическое*), считает он, есть свободная игра познавательных способностей. Шиллер в игре видит истоки иск-ва. Во второй половине XIX в. соотношение И. и и. получило позитивистскую интерпретацию (*Спенсер*, *К. Грос*, *Э. Гроссе*), в к-рой игра, понимаемая как подготовительная деятельность, свойственная уже животным, представлялась основой иск-ва и труда. Показывая, что в жизни об-ва труд старше игры, *Плеханов* не подвергает сомнению взаимосвязь И. и и. Игра, по его мнению, не есть пустая забава, а составляет «одну из связей, соединяющих различные поколения и служащих для передачи культурных приобретений из рода в род». Теоретический интерес к проблеме И. и и. обострился в XX в. в связи с проблемой судеб куль-

туры. В кн. *Хейзинги* «Человек Играющий. О происхождении культуры в игре» (1938) последняя выступает как своеобразный критерий оценки различных культурных явлений, в т. ч. иск-ва, к-рое родственно игре по своей природе. В то же время в романе Г. Гессе «Игра в бисер» (1943) ставится под сомнение правомерность превращения высших духовных ценностей в игру, пусть даже самую духовную и прекрасную. Игра — ведущая деятельность ребенка и основа его последующего развития, ибо в игре он обретает азы опыта для жизни в об-ве и развивает те физические и духовные силы и способности, к-рые ему необходимы для будущей деятельности. В детской игре ее сущность выражена в наибольшей степени. «В игре ребенок создает мнимую ситуацию» (*Выготский*), развивает свое творческое воображение. Ребенок одновременно и верит и не верит в реальность игрового действия, к-рое он совершает непринужденно, получая бескорыстное удовольствие от самого игрового процесса. Игра — это также школа общения. По мере взросления детей ролевая игра переходит в условную игру с правилами, а затем в др. виды деятельности — в спорт, в «деловые игры», в иск-во. Переходя в др. виды деятельности, игра передает им игровое начало. Внутренняя связь между игрой и иск-вом существует уже потому, что сама игра представляет собой эстетическое явление. Не случайно приобщение ребенка к иск-ву осуществляется через игру. С игрой связано возникновение изобразительной, литературной, музыкальной, драматической деятельности детей. Своеобразие детского худож. творчества в том, что это игра — иск-во, движение к иск-ву через игру. Отличаясь от игры, иск-во по природе своей обладает игровым началом, отражает мир, в т. ч. и мир игры — игры детей, народные игры, игровой элемент обрядов, *праздников*, *карнавалов*, спорта (*Эстетика спорта*), *цирка* и т. п. В иск-ве игровое начало проявляется в перевоплощаемости, присущей всем видам худож. творчества, особенно игре актера и музыканта. В самой структуре худож. произв., как в игре,

диалектически совмещаются такие противоположности, как действительное и вымышленное, условное и безусловное, творческая свобода и ограничивающие ее правила — «язык искусства». Чувство юмора роднит с игрой то, что оно обнаруживает несерьезность действительно существующего, высмеивает мнимость реального и реальность мнимого. *Ирония* поступает так же, при этом как бы «притворяясь» серьезностью, играя в нее. В процессе эстетического переживания возникают сложнейшее движение и переливы между различными духовными способностями человека, своего рода «игра», вызывающая бескорыстное наслаждение. Само худож. творчество может быть предметом игры (стихотворные игры, сценические шарады и т. п.). Иск-во-игра может явить пример *формализма*, если игра становится самоценной, но может иметь значение худож. эксперимента. Однако иск-во не должно превращаться в игру. Оно отнюдь не сводимо к игре, оно есть результат труда, «дьявольски серьезное дело, интенсивнейшее напряжение», как писал *Маркс* о творчестве композитора. Сведение иск-ва к игре может быть одним из путей его субъективизации. Вместе с тем, не будучи игрой по своей специфической сущности, иск-во, несомненно, имеет игровой аспект, и обуславливающий психологическую подготовку к творческой деятельности (эвристическая функция иск-ва), и дающий разрядку психической напряженности, и являющийся средством развлечения, отдыха, источником эстетического и худож. наслаждения. Игровой аспект иск-ва, вызывая эстетическое удовольствие игрой духовных сил человека в самом процессе эстетического восприятия, содействует формированию гармонически развитой личности.

ИСКУССТВО И МАССОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ (от лат. *communis* — связываю, общаюсь). — Распространение средств М. к. — периодической печати, звукозаписи, кино, радио, телевидения и др. — существенно изменило худож. жизнь об-ва в XX в. Эти средства позволили приобщить к достижениям

мировой культуры широкие слои населения, к-рые ранее практически не имели доступа к худож. ценностям. При этом в процессе полиграфического, звукового или экранного тиражирования произв. традиционных видов искусства (в первую очередь живописи, скульптуры, театра) претерпевали существенные изменения, теряя ряд фундаментальных свойств (уникальность рукотворного творения, прямой контакт между актерами и аудиторией в театре и т. д.). Новым фактором функционирования худож. произв. стало включение в иную коммуникативную ситуацию, влияющую не только на их восприятие, но и на внутреннюю структуру. Фундаментальная особенность средств М. к. — охват широких и разрозненных групп людей, периодичность обращения к одной и той же аудитории. На этой базе возникли специфические формы повествования (романы с продолжением, теле- и радиосериалы и т. д.), приоритетное развитие получили популярные жанры И. (*комедия*, приключенческий жанр, мюзикл, *мелодрама*). На примере функционирования И. в системе М. к. отчетливо проявилась диалектика худож. и нехудож., репродуктивного и продуктивного в прессе, программах радио и телевидения. Усилилось взаимодействие между новыми и традиционными видами И., документальным и игровым началом в лит-ре и аудиовизуальных (звукорительных) формах творчества. В ходе репродукции и под воздействием особенностей коммуникации возникли своеобразные «промежуточные» явления культуры: от комиксов и «фотороманов» до теле- и радиотеатра, новых типов концертных программ, экранизаций и радиоинсценировок литературных произв., а также передач и программ, посвященных творчеству различных художников, музеям (*Музеи художественные*) или выставкам *изобразительного искусства* и т. д. На основе новых технических средств возник комплекс экранных И. (кино, телевидение и видео), обладающий специфической совокупностью выразительных средств: изображением в движении, ракурсом и масштабом воспроизведения зрительного образа

реальности, *монтажом*, способами сочетания визуального и звукового (звучащее слово, шумы, музыка) рядов. Сформировались и виды экранного творчества: игровой (худож.), документальный, научно-популярный и мультипликационный (*Мультипликация*) фильм. Спецификой обладают и отдельные формы создания и распространения произв. экрана: система кинотеатров и киноустановок, телевизионное вещание, видеозапись. Если в кинорепертуаре ведущее место занимают полнометражные игровые фильмы, то на телевидении получили распространение и многосерийные и короткометражные ленты, составляющие значительную часть и видеозаписей. В эстетическом плане экранные И. продолжают и развивают худож. поиски, характерные и для традиционных форм творчества. Не случайно на заре истории кино его называли «зримой литературой» и «движущейся живописью». Экран расширил палитру И. в разных направлениях: от достоверности фотоизображения до открыто экспериментального характера мультипликационных лент, в которых комбинируются различные технические способы создания и воспроизведения изображения и звука. Все более широкое распространение получают электронные способы организации звукозрительного ряда, аудиовизуальные синтезаторы (*Синестезия*). Открытые новыми средствами М. к. возможности массового распространения худож. культуры по-разному используются в условиях различного социального строя. Если при социализме руководящими принципами стали общедоступность высших достижений отечественной и мировой культуры, народность И., то в капиталистическом об-ве получила развитие *массовая культура*, манипулирующая сознанием масс в интересах господствующего класса. Именно поэтому освоение и распространение худож. культуры средствами М. к., формирование на этой основе новых форм творчества, в первую очередь экранного, стало ареной острой идеологической борьбы между силами социального прогресса и силами реакции.

ИСКУССТВО И МОРАЛЬ — две формы общественного сознания и духовно-практической деятельности человека, тесно связанные и взаимодействующие друг с другом. В основе их взаимодействия лежит единство *эстетического и этического* в явлениях общественной жизни. В историко-эстетическом плане можно выделить три подхода к проблеме И. и м.: 1) моралистический, утверждающий единство двух форм в рамках подчинения худож. творчества нравственным целям и задачам (*Платон*, христианская эстетика, *Руссо*, *Толстой* и др.); 2) имморалистический, построенный на противопоставлении двух форм, «отлучении» М. от И., вплоть до оправдания *эстетизма* и аморалистических тенденций в совр. буржуазном И.; 3) концепция единства И. и м., рассматривающая И. как «эстетическую школу нравственности» (*Герцен*) и утверждающая нравственное значение самого эстетического принципа (*Аристотель*, *А. Шефтсбери*, *Шиллер*, *Гегель*, рус. революционные демократы и др.). Марксистско-ленинская эстетика исходит из того, что цели настоящего И. и подлинной нравственности в конечном счете совпадают, что подтверждается практикой реалистического И. (*Реализм*), основывающегося на принципах жизненной правды, высокой *идейности* и *художественности*. Причина коллизий, возникающих между И. и м., лежит не в природе И., а в реально-исторических условиях существования и развития их гл. предмета — общественного человека (и И., и М. в равной степени могут быть названы «человековедением»). Неоднозначно отражая эти условия (особенно в классово антагонистическом об-ве), И. нередко занимало крайнюю позицию — напр., морализаторства или эстетизма. Очевиднее всего взаимосвязь И. и м. выступает в постановке морально-этических проблем (столкновение добра и зла, интереса и долга, проблемы смысла жизни, счастья, любви и т. д.), решаемых И. эстетически: в худож. форме и худож. средствами. И., отражая реальный моральный опыт, утверждает, «пропагандирует» нравственный идеал об-ва, заглядывая далеко

вперед, беря «на пробу» и проверяя действительное («фактическое») содержание и жизненную силу действующей М. Будучи выражением и проявлением стремления к высокой человечности, потребности общественного человека во всестороннем раскрытии своих творческих сил и возможностей, И., подобно М., своими средствами выполняет и прогностическую функцию, «провидческую» роль (*Предвосхищение в искусстве*). Силу нравственного воздействия И. не следует ни преувеличивать, ни преуменьшать, недооценивать. Оно не обладает, как отметил еще Аристотель, способностью превращать зло в добро, злого человека в доброго. Для нравственно-возвышенного его восприятия нужно, чтобы человек был уже в какой-то степени готов достойно оценить морально-добрый образ мыслей и действий героев произв., нравственную направленность последних. Не учитывая этого важного обстоятельства, иногда неправомерно возлагали и возлагают на И. всю ответственность, «вину» за порчу нравов, к-рую должна взять на себя прежде всего социальная действительность, живая общественная практика. Моральное воздействие И. на людей осуществляется двояким способом: примером нравственного поведения — положительным и отрицательным — и силой вызываемого худож. произв. эстетического переживания, побуждающего личность к рефлексии (размышлению, самооценке). Способ коммуникации и передачи чувств в И. может быть разным — прямым и косвенным (когда происходит как бы перемена эмоционального знака), но нравственный смысл и ценность эстетического переживания проявляется в определенном моральном состоянии воспринимающего. Сущность и своеобразие этого состояния, возникающего под воздействием И., иногда характеризуют аристотелевским термином *катарсис*. Эстетическое переживание «проясняет» нравственное чувство, оставаясь при этом самим собой. Просветляя и возвышая, оно захватывает человека целиком и универсально воздействует, давая пищу разуму, чувству и воле.

Сила его воздействия не исчезает с прекращением непосредственного контакта с произв. И., напротив, только начинается, уходя в глубь нравственного существования человека, где исподволь, незаметно, «интимно» продолжает раз начатую работу, затрагивая все сферы его жизнедеятельности, влияя на мотивы, стимулы, ценностные установки и в результате — на поведение, человеческую личность в целом. Содействие нравственному воспитанию трудящихся — важнейшая задача советского И., к-рая достигается путем правдивого и высокохудожественного отображения социалистической действительности, вдохновенного и яркого раскрытия нового, передового и страстного обличения всего, что мешает движению об-ва вперед.

ИСКУССТВО И НАУКА — два способа освоения человеком мира, взаимосвязанные и взаимодействующие друг с другом на протяжении всей истории культуры. И. и н. сближаются тем, что отражают действительность и познают ее, различаются же они по истокам и по своему предмету, по способу отражения мира и по психологическим механизмам, по социальным функциям и законам развития. Сложность и изменчивость взаимоотношений между И. и н. объясняют крайнюю разноречивость теоретического осмысления их связи и различий — от фактического их отождествления, сводившего их различия только к форме познания, абстрактно-логической у науки и картинно-образной у иск-ва (*Гегель, Белинский*, представители гносеологической трактовки И. в советской эстетике), до их абсолютного противопоставления (*романтизм, субъективно-идеалистические и формалистические направления в эстетике XX в., Р. Гароди и близкие ему теоретики в эстетике*). *Маркс* наметил диалектическое решение данной проблемы, различив два способа освоения человеком мира, теоретический и практически духовный, связан с первым научное познание, а со вторым — мифологическое (*Мифология*), худож., религиозное отражение реальности (т. 46, ч. I, с. 38). Действительно, если

худож. творчество вырастает из мифологического сознания первобытного человека со свойственной ему нерасчлененностью объекта и субъекта, синкретичностью мышления, переживания и воображения, то Н. порождается трудовой практикой, в которой возникают и потребность в знании объективных закономерностей природы, и удовлетворяющая эту потребность способность абстрагирования объективного от субъективного. Если предметом научного познания оказалась, следовательно, объективная реальность, а его продуктом — отражающая ее объективная истина (*Ленин*), то предмет худож. освоения — объективный мир в его неразрывной связи с духовностью субъекта, т. е. мир ценностей. Если решение научной задачи требует отделения абстрактно-логических операций мышления от игры фантазии и эмоциональных реакций психики, то познавательная ориентация И. на мир ценностей может обеспечиваться только целостно-недифференцированными действиями переживания — фантазирования — мышления. Худож. освоение мира осуществляется образным мышлением (*Мышление художественное*), а научное — абстрактным, понятийно-логическим, в силу чего отношения И. и н. следует понимать как взаимно дополнительные, а не как связь однородных и лишь внешне различающихся форм отражения. Если функция Н. — опосредствовать добываемыми ею знаниями совершенствование материального производства, а затем и социально-организационной деятельности и процесса социализации индивида, то гл. функция И. — целенаправленно расширять жизненный опыт человека, дополняя его иллюзорным опытом жизни личности в создаваемой И. «худож. реальности», и таким способом формировать, развивать, совершенствовать духовный мир человека в его многосторонней целостности — в его мировоззренческом, нравственном, гражданственно-политическом, эстетическом содержании. Все эти различия объясняются тем, что природа Н. чисто познавательная, а И. включает познание в многогранную структуру своих

эстетических отношений к действительности — познавательных, оценочных, творчески-созидательных, игровых. Наконец, если Н., как и техника, развивается, поднимаясь с более низкой ступени на более высокую, то в истории И., как показал Маркс (т. 46, ч. I, с. 47—48), действуют иные законы, рождающиеся из сопряжения познания и ценностного осмысления мира. Поэтому И. каждой эпохи продолжает жить в последующие времена, ценимое именно в силу его неповторимости. Прогресс в истории И. оказывается не абсолютным, а относительным, поскольку достижения, приобретаемые на каждом новом этапе его развития, противоречиво связаны с невозполнимыми утратами. Взаимоотношения И. и н. исторически изменчивы и культурно обусловлены: они обратно пропорциональны связям *искусства и религии* и непосредственно зависят от авторитета Н. в культуре, от роли, которую она играет в общественном развитии. Вот почему особенно близкими и разносторонними эти связи оказываются в худож. культуре XIX—XX вв. Есть основание полагать, что они будут расширяться и углубляться в дальнейшем. Вместе с тем контакты И. и н. зависят от особенностей как различных областей научного знания, так и *видов искусства*. Связь с Н. худож. лит-ры — И. слова, работающего теми же средствами, что и Н., несравненно более тесная, нежели *музыки*, а у *архитектуры* — более близкая, чем у *скульптуры*. С др. стороны, обществознание, гуманитарные науки соприкасаются с И. более органично, чем естествознание и Н. технические, ибо гл. предметом худож. познания является человек, человеческие отношения, жизнь человека в об-ве. В целом же взаимоотношения И. и н. могут расцениваться как благотворные для них обоих, если они не ведут, разумеется, к подавлению специфических законов худож. освоения действительности и ее научного познания.

ИСКУССТВО И ПОЛИТИКА (от греч. *politika* — государственные или общественные дела). — Между И. и п. как деятельностью, выражающей от-

ношения между классами, нациями и др. социальными общностями, их участие в делах государства, существуют многообразные, сложные, противоречивые связи. Отстаивая определенные мировоззренческие идеалы, прямо или косвенно отражая общественные процессы в конкретную историческую эпоху, И. оказывает воздействие на борьбу различных политических сил, вовлекается в сферу П. Этот процесс носит опосредствованный характер и проявляется через идеи, к-рые художник черпает в об-ве и к-рые воплощает в создаваемых им произв. И. Наиболее рельефно связь И. с П. выражается в его *партийности*. Прогрессивное И., как правило, воспроизводит богатство идей, воодушевляющих передовые слои об-ва. И. может поддерживать и отжившие социальные идеи, содействуя тем самым П. консервативных, реакционных классов. Вместе с тем оно обнаруживает способность преодолевать наличное политическое сознание, выходить за рамки непосредственных политических страстей, выражать глубинные человеческие ценности. Выход за пределы П. в ее конкретных формах зачастую служит способом поиска иных идеалов в противовес тем, к-рые выражены в проводимой господствующими классами об-ва П. В наше время, когда над человечеством нависла опасность ядерного уничтожения, защита общечеловеческих ценностей, в т. ч. и средствами И., становится важнейшим вопросом П. Идеино-политические тенденции могут выражаться в И. открыто, манифестально, но нередко выступают и замаскированно в виде нечетко оформленных симпатий и антипатий его творцов. Нередко художники, прежде всего писатели, ставящие в своих произв. большие жизненные проблемы, воспроизводят политическое кредо эпохи. Ф. Энгельс писал: «Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте, и Сервантес, а главное достоинство «Коварства и любви» Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая политически тенденциозная драма. Современные русские и нор-

вежские писатели, которые пишут превосходные романы, все тенденциозны» (т. 36, с. 333). Стремление к тому, чтобы герои произв. были своего рода рупором времени, отражали потребности эпохи, отчетливо проявилось, напр., в творчестве *Шиллера, Вольтера, Г. Филдинга, П. Бомарше, Д. И. Фонвизина*, а в XX в. — *Маяковского, Брехта* и др. (*Тенденциозность*). Однако противоречивость связей между И. и п. обнаруживается в том, что «политическая zaangażированность» и вовлеченность произв. иск-ва нередко снижает его худож. достоинства, особенно если политические идеи выражаются в нем непосредственно, а не через образную ткань. Сознательная, преднамеренная политизация И., зачастую связанная с игнорированием специфики худож. творчества, характерна для вульгарного социологизма. Последний послужил источником для левацких течений, возникших в советском И. первых послереволюционных лет и отвергавших всю предшествующую культуру как выразительницу интересов господствующих классов (Пролеткульт). В совр. буржуазной эстетике упрощенную концепцию «завербованной» («вовлеченной») литературы разработал *Сартр*. Леворадикальные идеологи, опирающиеся на идеи *Адорно* о революционно-критической функции нек-рых форм П., выдвинули тезис о замене П. с ее репрессивными тенденциями И. или эстетикой. Наряду с этим в многочисленных буржуазных концепциях «деполитизации» И. проповедуется самоценность, автономность худож. творчества, независимость его от П., от общественных условий и требований. Со своей стороны П., пытаясь воздействовать на И. — через политические манифесты, мировоззренческие программы, социальные институты и др. средства, выдвигая конкретные требования, ориентирует его на решение тех или иных политических задач. Так, социалистическому иск-ву отводится важная роль в воспитательной деятельности Советского государства. В зависимости от социальных условий и идеологической направленности воздействие политических институтов об-ва может

оказывать как благотворное, позитивное, так и негативное влияние на судьбы И. Совр. империализм, напр., приспособляя к своим идеологическим целям *массовую культуру*, программирует не только снижение ее идейно-нравственного потенциала (пропаганда в И. идей расизма, милитаризма, жестокости, насилия), но и эстетической ценности (ориентация на создание стереотипных произв., соответствующих нивелированным обывательским вкусам). В условиях социализма, напротив, партийный подход к И. предполагает наряду с определенным идейным влиянием на него создание подлинно творческих условий для его развития. Подмена же идеологического руководства худож. творчеством административно-бюрократическим воздействием на него, необоснованным вмешательством в сугубо творческие процессы, как это нередко случалось в нашей стране в период застоя, свидетельствует о нарушении этого подхода и порождает создание серых, конъюнктурно-угодливых произв. П. широко использует в своих целях эстетические идеи, худож. образы из И. разных эпох, к-рым придается идеолого-политическое звучание. К. Маркс отмечал, что в эпохи революционных кризисов люди прибегают к заклинаниям, вызывая к себе на помощь духов прошлого, заимствуя у них имена, боевые лозунги, костюмы, чтобы в этом освященном древностью наряде, на этом заимствованном языке разыграть новую сцену всемирной истории (т. 8, с. 119). Так, в период Великой фр. революции широкое хождение получили образы античного, прежде всего древнеримского, И. Такое заимствование имеет место и в др. эпохи. Фашистские политики времен «третьего рейха» использовали, напр., в угоду своей антигуманной социальной мифологии творчество *Вагнера* и *Л. ван Бетховена*. Проблема взаимоотношения И. и п. всесторонне рассмотрена классиками марксизма-ленинизма, в первую очередь в работах В. И. Ленина «*Партийная организация и партийная литература*» (1905), «*О пролетарской культуре*» (1920) и др.

ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ (от лат. religio — набожность, святыня, предмет культа) — формы общественного сознания, исторически возникшие и долго развивавшиеся в тесной взаимосвязи друг с другом. Их различие подметил еще Л. Фейербах: «...искусство не выдает свои создания за нечто другое, чем они есть на самом деле, то есть другое, чем создания искусства; религия же выдает свои вымышленные существа за существа *действительные*». Для Р. характерна вера в сверхъестественные объекты, почитание их, поклонение им, развитая система культовых действий; для И. — отображение и выражение реальной действительности в худож. образах. Тесная взаимосвязь И. и р. в истории культуры объясняется наличием в них целого ряда общих моментов. К. Маркс относил И. и р. к сфере «практически-духовного» освоения мира (т. 46, ч. I, с. 38); И. и р. являются выражением ценностного отношения человека к действительности; они чаще опираются на принципы противоположности, алогичности, парадоксии (антиномизм и чудо в Р., эстетические оппозиции в И.), чем на формальную логику, на образно-символическое мышление, — чем на понятийное; отсюда их обращенность, прежде всего, к чувственно-эмоциональной, внесознательной стороне психики человека; в них важную роль играет субъективный момент. Эмоциональное переживание, *катарсис*, духовное наслаждение сопровождают и завершают, как правило, и восприятие произв. иск-ва, и религиозное действие (богослужение, молитву, мистический экстаз), только в первом случае они значимы сами по себе, в своем реальном содержании, а во втором осмысливаются как знаки общения с иллюзорным, сверхъестественным миром. В силу общности этих моментов худож. и религиозные элементы были тесно переплетены в структуре древн. синкретического мифологического сознания (*Мифология*). В первобытнообщинный период развития об-ва иск-во не имело еще автономного статуса и выполняло в культуре утилитарно-прикладные функции, в т. ч. и в структуре первобытных

культов и ритуальных действ. Религиозный ритуал практически всегда строился на худож.-эстетической основе, он сопровождался ритмическими плясками, пением, музыкой, содержал элементы театральности. Эстетическое воздействие худож. элементов ритуала воспринималось как действие сверхъестественных сил на человека, как духовный контакт с объектом поклонения. С возникновением мировых религий — буддизма, христианства, ислама — и осознанием сильного эмоционально-эстетического воздействия иск-ва на человека отношения между И. и р. развиваются сложно и противоречиво. Адепты той или иной Р., считая свое мировоззрение единственно верным, с его позиций оценивают все явления культуры и иск-ва. Все, что соответствует ему или может быть использовано для его поддержания и пропаганды, принимается и развивается, а остальное, как правило, отрицается. Так, ислам, напр., долгое время отрицал (и даже запрещал) изображения людей и животных, что существенно затормозило развитие изобразительного иск-ва в исламском мире. Раннее христианство отрицательно относилось практически ко всем *видам искусства*, т. к. усматривало их связь в античном мире с языческими культами. Однако уже с IV—V вв. пение, красноречие, *декоративно-прикладное искусство, живопись* начали проникать в христианский культ, а несколько позже и христианские идеологи признали необходимость активного использования иск-ва в религиозных целях. В Византии, напр., церковное богослужение представляло собой целостное сакрально-худож. действо, в к-рое включались *архитектура, живопись, декоративные и песенно-поэтические иск-ва, красноречие, особая хореография священнослужителей* (а на Западе — *музыка*), светоцветовая и даже обонятельная атмосфера в храме. Средневековые идеологи ориентировали иск-во на выражение религиозного мировоззрения и связанной с ним морали; стремились сосредоточить творческий потенциал иск-ва на осн. духовных идеалах времени. В результате возрос интерес иск-ва

к сфере идеального, оно достигло высокого уровня худож. выражения общечеловеческих духовных ценностей. *Шедевры* византийской и древнерус. живописи и архитектуры, готические храмы, средневековая музыкальная и певческая культура поражают своей худож. силой и духовной глубиной даже далекого от религии человека XX в. Однако религиозное иск-во было в значительной мере обособлено от конкретной социально-исторической действительности, от повседневной жизни народа; это было иск-во вневременных духовных идеалов. Церковь часто активно боролась с нецерковными, светскими, развлекательными видами и жанрами иск-ва. Христианство, напр., долгое время запрещало театральные представления, постоянным гонениям подвергало народную (в первую очередь «смеховую») культуру. Более того, ощущение, что иск-во доставляет наслаждение само по себе и этим отвлекает верующих от религиозного объекта поклонения, заставляло время от времени церковных деятелей выступать против использования в храмах живописи, инструментальной музыки, излишних украшений и драгоценностей. Важным регулятором сложных взаимоотношений И. и р. был *канон*. Практически все культовое иск-во было канонизированным, т. е. введенным в определенные исторически сложившиеся и закреплённые традицией (а затем и церковными установлениями) достаточно строгие рамки. Они существенно ограничивали худож. творчество не только на содержательном, но и на формальном уровне. Свою творческую индивидуальность (*Индивидуальность в искусстве*) средневековый художник часто мог проявить только в сфере чисто выразительных средств (*цвета, линии, музыкальной интонации* и т. п.). В ней концентрировались почти все его творческие потенции, и здесь он достигал нередко удивительных высот. Начавшаяся в период Возрождения секуляризация (отделение от церкви и религии) культуры и иск-ва далеко развела И. и р. Новый этап сближения наметился в XX в. Кризис религиозного сознания заставляет церковь на Западе

искать поддержку у иск-ва, использовать для своих целей новейшие виды (кино, видео- и звукозапись, электронную музыку) и направления иск-ва. В то же время в условиях экспансии *массовой культуры* западные художники в поисках духовности нередко обращаются к религиозному сознанию в самых разных формах его проявления. В совр. *авангардизме* возникают худож. действия, имеющие значение сакральных ритуалов (напр., нек-рые *хэппенинги*, акции и т. п.). Что же касается реалистического И., в наибольшей мере затронутого процессом секуляризации, то освобождение от влияния Р. позволило ему сосредоточить свой пафос на худож. отражении многообразных земных проблем сложной и противоречивой жизни совр. человека и об-ва.

ИСКУССТВО И ТЕХНИКА (от греч. *tèchnē* — искусство, мастерство).— В своем историческом развитии И. и т. отражают взаимосвязи материальной и худож. культуры об-ва. В древнегреч. эстетике понятие «технэ» означало одновременно иск-во, умение, мастерство, а также произв., изделие. И. и т. выступали как различные, дополняющие друг друга формы творческого преобразования окружающей среды, что было характерно для этапа развития труда, при к-ром человек и Т. соединялись в едином технологическом процессе. С разделением труда на частичные функции и операции и все большим отчуждением продуктов труда от их производителей Т. отделяется от И. за исключением соединения их вновь в деятельности отдельных личностей универсального творческого типа — первооткрывателей законов природы, изобретателей, художников и одновременно конструкторов. Ярким примером такой личности в период Возрождения был *Леонардо да Винчи*. В новое время и особенно в период научно-технической революции XX в. И. и т. вновь сближаются по своей эвристической, творческой основе. В эстетике подчеркивается рациональность, целесообразность форм Т. Появляются новый вид эстетической деятельности, порожденный научно-технической революцией, — *дизайн* и его теория — *тех-*

ническая эстетика. Вместе с тем интерпретация отношения И. и т. зависит от понимания их сущности: ее направленность колеблется от крайностей превознесения возможностей Т. и *урбанизма* в эстетике техницизма до резкого неприятия мира Т., якобы изначально бездушного и противопоставленного миру человека, сфере иск-ва. В марксистско-ленинской эстетике И. и т. выступают как диалектическое единство худож.-образного постижения и преобразования окружающей среды и совокупность средств, необходимых для определения труда человека. Поскольку Т. не возникает и не существует обособленно от человека и об-ва, И. в процессе своего развития отражает их соотношение в худож. образах, эстетически и социально определяет в каждом конкретном случае их общечеловеческое и гуманистическое начало, предостерегает от опасности утраты этого начала. Эта роль И. усиливается при расширении масштабов научно-технической революции, в ходе революционных социальных изменений в об-ве, при решении в совр. условиях таких глобальных проблем человечества, как сохранение цивилизации на Земле, к-рой угрожает мировая термоядерная война, преодоление экологического кризиса, предотвращение отрицательных последствий стихийного развития Т. Др. стороной связи И. и т. является формирование и совершенствование технического потенциала самого И., худож. творчества. С развитием Т. меняются образный строй и материальные возможности *архитектуры*, пластических иск-в, *музыки* и т. д. Техническое накопление фактов, их систематизация и обработка на ЭВМ, возможность репродуцирования мн. произв. И. полиграфически, в звуко- и видеозаписях активно воздействуют на структуру и развитие худож. культуры в целом, повышают критерии социально-эстетической значимости репродуцируемых произв. И., эстетических идеалов и вкуса народа. В ходе научно-технической революции появляются новые виды и разновидности И.— *фотоискусство*, кино, *телевидение*, электронная музыка и др., обо-

гашающие и усложняющие эмоциональный мир человека. Термин «Т.», нередко применяемый для характеристики навыков, приемов в различных видах человеческой деятельности, может выступать и как личное умение, *мастерство* авторов и исполнителей произв. И., пользующихся различными инструментами — от простейших до технически очень сложных, или мастерски использующими свои физические возможности, в совершенстве владеющими своим телом. Так, мы говорим о Т. *живописи, исполнительского искусства* музыканта, актера, танцора и т. д. В то же время как высокая степень мастерства, И. в широком смысле слова может оцениваться совершенством технического исполнения отдельных элементов в спорте (*Эстетика спорта*), в производственной деятельности (*Производственная эстетика*), в др. видах человеческого труда. В наибольшей мере это сближается с И. в условиях личного творческого соревнования по мастерству, приобретающего порой подлинно зрелищный характер, вызывающий эстетическое переживание, сходное с переживанием от восприятия И. в собственном смысле слова (наиболее яркий пример — спортивные соревнования по худож. гимнастике, фигурному катанию, к-рые по своей природе смыкаются с видами зрелищных иск-в).

ИСКУССТВО И ТРУД — две стороны единства целесообразной материально-практической и духовной деятельности людей. Т. включает в себя и творческую деятельность в И., к-рое своим происхождением обязано трудовой, созидательной деятельности людей. Первые человеческие постройки, *костюм*, утварь, орудия труда, будучи неотъемлемой частью истории материальной культуры, являются также и древн. памятниками И., воплотившими эстетические представления людей на заре цивилизации. Опираясь на *ритмы* Т., возникли первые музыкальные и хореографические произв. А изображения животного и растительного мира, создававшиеся первобытными людьми с магическими целями, для организации коллективных действий в охоте, земле-

делии и т. д., с самого начала несли в себе яркое худож.-образное содержание, присущее И. Даже такие древн. сооружения, как Стоунхендж в Англии, к-рому приписывается астрономическое предназначение, были объектами синкретического характера, активно воздействующими на эстетическое восприятие людей. С разделением Т. и отчуждением его результатов от производителей пути И. и т. начинают расходиться. Превращение Т. в механический, подневольный, лишает его творческого, в т. ч. и эстетического, начала, а личность работающего нивелируется и уничтожается. В процессе исторического развития Т., революционных изменений в нем под воздействием социального, научного и технического прогресса, превращающего его в непосредственно общественный Т., его общечеловеческая и эстетическая значимость усиливается. Такой Т. может подниматься до уровня свободного творчества и оцениваться по критериям И. Т. издавна был темой изображения в И. Разнообразные виды Т. и его результаты многократно встречаются в И., начиная с древн. рисунков, рельефов, танцев, описываются в *мифах* и *эпосе*. Несмотря на то, что в них Т. выступает как утилитарная деятельность, с помощью специальных худож. средств подчеркивались и поэтизировались его внутренний ритм, соответствие *замысла* и *исполнения*, красота движений, совершенство результатов Т. В И. есть немало свидетельств и дегуманизации Т., социальной несправедливости, протеста против гнета подневольного Т., хотя И. никогда не выступало против Т. вообще. Правда, в классово антагонистических об-вах И. подчас использовалось для апологии праздности, для принижения образа людей, занимающихся производительным Т., и противопоставления им представителей «высшего света», деятельность к-рых, требующая особых навыков и соблюдения этикета, была принципиально непроизводительным Т. Подобная антиэстетика Т., служа интересам господствующих классов, разрабатывала свои знаковые формы, *символы*, системы ценностей, превратно и гипертро-

фирированно используя присущие человеку способности эмоционально и образно воспринимать окружающий мир. В теориях мыслителей прошлого, начиная с эпохи Просвещения, интерес к осн. видам творческого, производительного Т. (выступающего гл. обр. в его самых простых, ремесленных формах) был вызван разработкой идей возрождения «естественного» человека и гармонизации об-ва. В XX в. эстетические исследования Т. входят как составная часть в *техническую эстетику*, теорию *дизайна*. Совр. И. как особый вид созидательной деятельности представляет собой профессиональный Т., требующий специальной подготовки, разделения Т., соответствующих материальных средств и условий для его осуществления. Несмотря на значительную роль творческой личности в И. (*Индивидуальность в искусстве*), трудовая деятельность в нем коллективная и зависит от вида И., общественных и экономических отношений, технической сложности создания произв. И. и донесения (трансляции) их до зрителей, слушателей, читателей. Развитие И. вызывает к жизни целые отрасли производства и обслуживающей его трудовой деятельности (строятся театры и кинотеатры, музеи, библиотеки, развивается полиграфическое производство, кино- и фототехника, изготавливаются музыкальные инструменты, совершенствуется телевидение и радиовещание и т. д.). Но постоянно гл. критерием Т. в сфере И. является его высшая цель — эстетическое, худож.-образное отражение действительности.

ИСКУССТВО И ФИЛОСОФИЯ — два рода духовной деятельности, сопоставимые по признаку особого качества осуществляемого ими познания. В отличие от научных дисциплин, исследующих специально выделяемые частные аспекты действительности, Ф. ставит вопрос о мире как целом, а И. прослеживает отражение цельности мира в цельности образа, в эстетическом феномене *гармонии*. Худож. вымысел направлен на преодоление случайности факта ради выяснения необходимых глубинных связей; это имел в виду *Аристотель*, отмечавший, что поэзия

«философичнее» истории. И. и ф. могут давать друг другу прямые импульсы: достаточно вспомнить, с одной стороны, эвристическую роль худож. метафоричности у Гераклита или *Платона*, а с др. — воздействие дзэн-буддизма (чань) на китайскую живопись эпохи Сун, христианского платонизма на византийско-рус. иконопись, прямую популяризацию философского образа мира у таких поэтов, как *Лукреций* или *Данте*. Музыка *Вагнера*, испытав влияние *Шопенгауэра*, в свою очередь, повлияла на раннего *Ницше*. Иногда один и тот же человек совмещал в себе гениальность художника и философские способности (*Леонардо да Винчи*, *Гёте*, А. Н. Скрябин). Но принципиально важны не эти случаи пересечения линий И. и ф. Качество «философичности» добывается худож. творчеством на своих собственных путях, по ходу решения собственных проблем. П. Сезанн не проявлял никакого интереса к философии, но его живопись несравнимо богаче философским смыслом, чем картины мн. художников, шедших по пути иллюстрирования философских идей и доктрин, напр. нем. неоромантиков. Простота пушкинской поэзии содержательнее, чем намеренная «интеллектуальность» поэзии П. Валери. И. тем «философичнее», чем художественнее, т. е. вернее своей сущности как И. С др. стороны, в Ф. красота мысли, родственная эстетической гармонии, не зависит от внешнего употребления приемов, заимствованных у И., и может появляться у таких трезвых мыслителей, как *Аристотель*, *Декарт* или *Кант*. Философская рефлексия (самопознание) повсюду начинается с того, что замечает близость Ф. к поэзии и музыке, тем более что эти «мусические», как их называли греки, *виды искусства* были обычным способом фиксации традиционной предфилософской «мудрости» (напр., собирание и канонизация песен конфуцианцами Древн. Китая). Платон в своем диалоге «Федон» назвал Ф. величайшим из мусических И. Отношение же к *изобразительным искусствам* было первоначально менее уважительным; лишь у поздних авторов (*Цицерон*, *Дион Хрисостом*, *Плотин*) возникает

суждение о Фидии как о художнике, творящем статую Зевса не по эмпирическим впечатлениям от природы, но согласно высшей интуиции (этот мотив оказал огромное влияние на эстетику Возрождения). Ренессанс довершил распространение высокого статуса на изобразительные И.: живопись и скульптура перестают рассматриваться как «механические И.» и становятся разновидностями философского умозрения. Т. наз. панэстетизм романтиков, отразившийся в философской системе Шеллинга, рассматривал И. как наиболее совершенное познание. Напротив, у Гегеля И. выступает как некое несовершенное предварение окончательного прихода абсолютного духа к самому себе, орудием которого может быть только Ф. Уже под знаком декаданса возвращение к романтической концепции происходит у Ницше, поставившего артистическую «ложь» в качестве утверждения инстинкта жизни над философской истиной как якобы отрицанием жизни. Эстетика модернизма XIX в., по видимости возрождая древн. веру в тождество И. и Ф. (или дофилософской и донаучной «мудрости»), на деле опустошает ее: И. призывается противопоставить хаосу бытия произвольный упорядочивающий принцип (геометризация вещей в кубизме, двенадцатитоновая система — додекафония в музыке) и этим компенсировать отсутствие Ф., способной усмотреть в мире органическую упорядоченность. Только реалистический подход (*Реализм*), утверждающий познавательную функцию И., но при этом не допускающий вульгаризаторского отождествления собственно «философского» в И. с его содержанием в отрыве от формы, адекватно отражает отношение И. к Ф. Преодоление формализма, попросту снимающего вопрос об отношении И. к Ф. как псевдопроблему, возможно лишь на пути поисков философского смысла в самом единстве содержания и формы в искусстве.

ИСПОЛНЕНИЕ — игровое воспроизведение худож. произв., обеспечивающее восприятие его др. людьми. Некоторые виды и жанры иск-ва вообще не требуют

И. (напр., изобразительное искусство), в др. оно возможно, но не обязательно (напр., поэтические и прозаические жанры лит-ры могут восприниматься как путем индивидуального чтения про себя, так и через слух, благодаря И. их в худож. чтении). Но есть и такие виды и жанры, к-рые вне И., строго говоря, не существуют. Так, музыкальное произв. композитора до его И. не является общественным достоянием, не становится фактом общественного сознания, т. е. не существует как иск-во. «Опера, не поставленная на сцене, не имеет никакого смысла» (Чайковский). Возможность «глазного» чтения («слышания») музыки доступна только профессионалам (при этом в различной степени), а потому не может обеспечить музыке жизнь. Создание и исполнение музыки могут совпадать лишь в устном народном творчестве или в импровизации. Вне И. не существуют также хореографические композиции. Только в И. полноценную худож. жизнь обретает драматургия. Все зрелищные, актерские, игровые иск-ва являются исполнительскими. Исполнитель — посредник между творцом худож. произв. и воспринимающими его людьми. В то же время он сам творец, ибо И. всегда интерпретация, раскрывающая как объективную суть исполняемого произв., так и субъективное понимание его исполнителем, зависящее от его мировоззрения и индивидуальности. Творческий характер И. обуславливает возможность различной интерпретации одного и того же произв. разными исполнителями, «пересмысливания» его исполнителями разных эпох и стран, «нового рождения» или «худож. открытия» исполнителем того или иного произв. и т. д.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА — особая сфера худож.-творческой деятельности, в к-рой материализуются произв. «первичного» творчества, записанные определенной системой знаков и предназначенные для перевода в тот или иной конкретный материал. К И. и. относится творчество: актеров и режиссеров, воплощающее на сцене, эстраде, цирковой арене, радио, кино, телевидении произв. писателей, драматургов;

чтецов, переводящее в живую речь литературные тексты; музыкантов — певцов, инструменталистов, дирижеров, озвучивающих соч. композиторов; танцоров, воплощающих замыслы хореографов, композиторов, либреттистов. Следовательно, И. и. выделяется как относительно самостоятельная форма худож.-творческой деятельности не во всех видах искусства — его нет в изобразительном искусстве, в архитектуре, прикладных иск-вах (если здесь оказывается необходимым перевод замысла в материал, его осуществляют рабочие или машины, но не художники особого типа); литературное творчество также создает законченные произв., к-рые, допуская их исполнение чтецами, предназначены все же для непосредственного восприятия читателя. И. и. возникли в процессе развития худож. культуры, в результате распада фольклорного творчества (*Фольклор*), для к-рого характерна нерасчлененность созидания и исполнения, а также благодаря появлению способов письменной фиксации словесных и музыкальных соч. Однако и в развитой культуре сохраняются формы целостного творчества, когда сочинитель и исполнитель объединяются в одном лице (творчество типа Ч. Чаплина, И. Андроникова, Б. Окуджавы, В. Высоцкого и т. п.). И. и. по своей природе являются худож.-творческой деятельностью, т. к. основаны не на механическом переводе исполняемого произв. в иную материаль-

ную форму, а на его перевоплощении, включающем такие творческие моменты, как вживание в духовное содержание исполняемого произв.; его *интерпретация* в соответствии с собственным мировоззрением и эстетическими позициями исполнителя; выражение им своего отношения и к отраженной в произв. реальности, и к тому, как она в нем отражена; выбор худож. средств для адекватного воплощения собственной трактовки исполняемого произв. и обеспечения духовного общения со зрителями или слушателями. Поэтому произв. поэта, драматурга, сценариста, композитора, хореографа получает разные исполнительские трактовки, каждая из к-рых объединяет самовыражение как автора, так и исполнителя. Более того, каждое исполнение актером одной и той же роли или пианистом одной и той же сонаты становится уникальным, ибо устойчивое, выработанное в репетиционном процессе содержание преломляется через варьирующееся, сиюминутное и импровизационно рождающееся (*Импровизация*) в самом акте исполнения и потому неповторимое. Творческий характер И. и. приводит к тому, что между исполнением и исполняемым произв. возможны различные отношения — от соответствия до резкого противоречия между ними; поэтому оценка произв. И. и. предполагает определение не только уровня мастерства исполнителя, но и меры близости создаваемого им произв. оригиналу.

К

КАЛОКАГАТИЯ (от греч. *calos* — прекрасный и *agathos* — хороший, нравственно совершенный) — одно из центральных понятий *античной эстетики*, обозначающее гармонию внешнего и внутреннего, к-рая является условием *красоты* индивида. Термин «К.» толковался по-разному в различные периоды социально-исторического развития античного об-ва и в зависимости от типов мышления. Пифагорейцы понимали его как внешнее поведение человека, определяемое внутренними качествами. Старинно-аристократическое понимание К. присуще Геродоту, рассматривавшему ее в связи с жреческими традициями, *Платону*, к-рый связывал ее с воинскими доблестями, «природными» качествами или с родовыми особенностями. С развитием античного индивидуального хозяйства термин «К.» стали применять для обозначения практических и рачительных хозяев, а в сфере политической жизни он прилагался (как имя существительное) к умеренным демократам. В конце V в. до н. э. с появлением софистики термин «К.» стал употребляться для характеристики учености и образованности. Ксенофонт, Платон и *Аристотель* понимали К. философски — как гармонию внутреннего и внешнего, причем под внутренним понималась мудрость, осуществление к-рой в жизни и приводило человека к К. С развитием индивидуализма и психологизма в эпоху эллинизма К. стала трактоваться не как естественное качество, а как результат моральных упражнений и тренировки, что привело к моралистическому ее пониманию. Как идеал физического и нрав-

ственного совершенства К. получила отражение в иск-ве: в скульптуре, в частности в творчестве Фидия и Поликлета (V в. до н. э.), в поэзии и трагедии, напр. у Софокла (ок. 496—406 до н. э.).

КАМЮ (Camus) **Альбер** (1913—60) — фр. писатель, эссеист, философ, близкий к *экзистенциализму*. Эстетические взгляды К. вместе с его философскими и писательскими ориентациями претерпевают заметную эволюцию. В довоенный период К., уроженец фр. Алжира, придерживался идеи необходимости слияния человека с вечно длящейся природой. Иск-во в круге этих идей осмысливается им как тот феномен, в общении с к-рым у человека открывается возможность хотя бы временно преодолеть ощущение своей случайности в мире. Под влиянием участия в движении Сопrotивления фашизму в эстетическом сознании и творчестве К., представляющих собой противоречивый сплав индивидуалистических и гуманистических тенденций, усиливаются последние. В послевоенные годы К. становится властителем дум европ. интеллигенции, находившейся под влиянием экзистенциальных идей хаотичности мира и случайности человеческого существования. В мировоззрении К. сильны мотивы стоицизма, призыва к бунту человека перед лицом абсурдности его бытия и непреодолимости зла (повесть «Посторонний», 1944; антифашистский роман-притча «Чума», 1947). В 50-е гг. К. близок к *Сартру*, симпатизирует его идее «вовлеченности» лит-ры в дела мира. Однако в отличие от Сартра в этот период понятие бунта К. осмысляет уже

не только как отрицание абсурдности бытия, но и как утверждение таких общечеловеческих ценностей, как свобода, солидарность, любовь, что получает выражение в иск-ве. При этом К. подчеркивает противоположность бунта и революции и как следствие — иск-ва и революции. Он считает, что все исторические революции, устанавливавшие жесткие новые порядки, были враждебны иск-ву — воплощению вечного бунта против всяких оков. *Художник* по-своему стремится преодолеть хаотичность мира, придав ему в произв. единство и «стиль»; из «тотального безобразия мира» он должен извлечь то, что может утвердить *красоту*. Созданная художником красота, считает К., помогает людям «полюбить этот ограниченный и смертный мир, предпочитая его всем другим». Рассматривая отношения иск-ва и действительности, К. отвергает *формализм* за его отлет от мира. Но тут же подвергает критике и *реализм* за его якобы полную погруженность в жизнь. Подлинный стиль, представляющий собою высокое иск-во, согласно К., избегает этих двух крайностей. Он рождается, когда художник, используя элементы реальности, свободно их переставляет и «воссоздает мир в его единстве и границах». Назвав две формы протеста XX в. — революцию и иск-во, К. выбирает последнее, видя в нем «подлинное лицо бунта», вечный творческий протест против уже созданного. Утверждая ответственность художника перед эпохой и народом, устремления к-рого он призван выражать, К. в то же время отрицает классовую обусловленность худож. творчества. Художник предстает у него как классово-индифферентный выразитель «всеобщих» интересов и ценностей. В этом постулате, как и в эстетике К. в целом, проявилась противоречивость, свойственная мелкобуржуазному сознанию. Осн. работы, в к-рых нашли выражение эстетические взгляды К.: «Миф о Сизифе» (1942), «Актуальности хроники 1944—1948» (1950), «Взбунтовавшийся человек» (1951), «Речь в Швеции» (1958; по поводу получения Нобелевской премии).

КАНДИНСКИЙ Василий Васильевич (1866—1944) — рус. художник, с 1921 г. постоянно живший за рубежом, один из основоположников и гл. теоретик абстрактного иск-ва (*Абстракционизм*). Худож.-эстетическая теория К. сформировалась в атмосфере идеалистических и теософских исканий европ. интеллигенции, оживившихся под влиянием кризисных ситуаций начала XX в. и идеалистически истолкованных естественнонаучных открытий. *Художник*, по К., — пророк и деятель, тянущий вперед «застрявшую повозку человечества». Он призван выразить в худож. форме ту особую «объективно» существующую духовность, к-рая не может быть выражена иным способом; говоря иначе, выразить то, что свойственно его личности, данной эпохе, иск-ву вообще, — «элемент чисто и вечно художественного». Значимость последнего элемента, по К., не утрачивается в процессе исторической жизни худож. произв.; напротив, она постоянно возрастает, составляя гл. содержание иск-ва. Художник свободен в выборе форм и средств выражения; единственный его руководитель и судья — «принцип внутренней необходимости», или худож. чувство. Все, что вызвано этим чувством, что «совершенствует и обогащает душу», возбуждает ее «вибрации», и есть *прекрасное* в иск-ве. Для выражения прекрасного совр. иск-во, полагал К., предоставляет художнику неограниченные возможности — от «чистого реализма» до «чистой абстракции». Сам он был увлечен перспективами гармонизации цветов, создания цвето-ритмических, колористических симфоний. Опираясь на «учение о цвете» *Гёте*, его идею «генерал-баса» в живописи, а также на опыты с *светомузыкой* А. Скрябина, К. разрабатывает свою, во мн. субъективистскую теорию эстетической значимости цвета и формы в живописи. Особое внимание он уделяет синестезическому и символическому значению цвета; выдвигает идею о принципиальной возможности создания «живописного контрапункта». Не отрицая предметной живописи, К. полагал, что изображение реальных предметов заглушает

собственно эстетическое звучание цвета и формы, а освобождение живописи от природных и предметных форм очищает ее от всего постороннего, «внеживописного». Т. обр., теоретически утверждалась эстетская, ориентированная на узких профессионалов с обостренным чувством цвета и формы худож. позиция, не обращенная к отражению реальной жизни. Начиная с 1910 г. К. создавал в осн. чисто абстрактные полотна, называя их «Импровизациями», если они возникали на эмоционально-бессознательной основе, и «Композициями», когда в их создании участвовал разум. Осн. теоретические труды К.: «О духовном в искусстве» (1910), «Точка и линия на плоскости» (1926), «Эссе об искусстве и художниках» (1955).

КАНОН (греч. *κανον* — норма, правило) — система правил, норм, господствующая в иск-ве в к.-л. исторический период или в к.-л. худож. направлении и закрепляющая осн. структурные закономерности конкретных *видов искусства*. Каноничность в первую очередь присуща древн. и средневековому иск-ву. В *пластике* с Древн. Египта утвердился К. *пропорций* человеческого тела, к-рый был теоретически осмыслен древнегреч. скульптором Поликлетом (V в. до н. э.) в трактате «Канон» и практически воплощен в статуе «Дорифор», также получившей название «Канон». Разработанная Поликлетом система идеальных пропорций человеческого тела стала нормой для античности и с нек-рыми изменениями для художников *Ренессанса* и *классицизма*. В *изобразительном искусстве* восточного и европ. средневековья, особенно в культовом, утвердился иконографический К. Выработанные в процессе многовековой худож. практики гл. композиционные схемы и соответствующие им элементы изображения тех или иных персонажей, их одежд, поз, жестов, деталей пейзажа или архитектуры уже с IX в. утвердились в качестве канонических и служили образцами для художников стран восточнохристианского региона до XVI в. Своим К. подчинялось и песенно-поэтическое творчество Византии. В частности, одна из наиболее сложных

форм византийской гимнографии (VIII в.) называлась «К.». Он состоял из девяти песен, каждая из к-рых имела определенную структуру. Первый стих каждой песни (ирмос) почти всегда составлялся на основе тем и образов, взятых из Ветхого завета, в остальных стихах поэтически и музыкально развивались темы ирмосов. В западноевроп. музыке с XII—XIII вв. под названием «К.» получает развитие особая форма многоголосия. Элементы ее сохранились в музыке до наших дней (у П. Хиндемита, Б. Бартока, Д. Шостаковича и др.). Роль К. в процессе исторического бытия иск-ва двойственна. Являясь носителем традиций определенного худож. мышления и соответствующей худож. практики, К. отражает эстетический идеал той или иной эпохи, культуры, народа, худож. направления и т. п. В этом его позитивная роль в истории культуры. Когда же со сменой культурно-исторических эпох меняется эстетический идеал и вся система худож. мышления, К. ушедшей эпохи становится тормозом в развитии иск-ва, мешает ему адекватно отражать духовно-практическую деятельность людей своего времени. В процессе культурно-исторического развития этот К. отбрасывается. В конкретном произв. иск-ва каноническая схема не является носителем собственно худож. значения, возникающего на ее основе (в «канонических» иск-вах — благодаря ей) в каждом акте худож. творчества или эстетического восприятия.

КАНТ (Kant) **Иммануил** (1724—1804) — родоначальник нем. классической философии. «Основная черта философии Канта есть примирение материализма с идеализмом, компромисс между тем и другим...» (*Ленин В. И.*, т. 18, с. 206). Эстетические воззрения К. в «докритический» период развития его философии (до 1770 г.) не приведены в систему. Предвосхищая эстетику движения «Буря и натиск», гл. внимание он уделяет переживаниям человека («Наблюдения над чувством возвышенного и прекрасного», 1764). В 70-е гг. К. сформулировал два важнейших эстетических понятия — «эстетическая видимость» и «свободная игра», первым

он обозначил сферу, где существует *красота*, вторым — специфическую ее особенность — двойственное существование, т. е. существование одновременно в двух планах — реальном и условном. «Существует такая видимость, с которой дух играет и не бывает ею разыгран. Через эту видимость создатель ее не вводит в обман легковверных, а выражает истину». Наслаждение иск-вом, по К., — соучастие в «игре». Гл. произв. К. по проблемам эстетики, относящееся к «критическому» периоду, — «Критика способности суждения» (1790). В нем связаны в единое целое эстетические взгляды зрелого К., перебрасывается мост от мира природы к миру свободы, от теории к практике, понимаемой как нравственное деяние. Осн. категория эстетики К. — целесообразность (гармоническая связь частей и целого). Если телеологическая способность суждения обнаруживает объективную целесообразность в природе, то эстетическая — создает субъективную целесообразность в иск-ве. Произв. иск-ва, как и создания природы, имеют органическую структуру. Опосредствующую роль *эстетического* проясняет рассмотрение двух осн. его категорий — *прекрасного* и *возвышенного*. Аналитика прекрасного строится у К. в соответствии с классификацией суждений по четырем признакам — качеству, количеству, отношению, модальности. Отсюда четыре «пояснения»: предмет незаинтересованного благоволения наз. прекрасным; прекрасно то, что всем нравится без понятия; красота — это форма целесообразности предмета без представления о его цели; прекрасно то, что вызывает благоволение с силой необходимости. К. развеял, т. обр., рационалистические и утилитаристские представления о прекрасном, сведя его к «незаинтересованному» удовольствию, доставляемому созерцанием эстетической формы. Но незаинтересованность и бесцельность относятся, по К., только к «чистой» красоте; гл. же вид красоты — «сопутствующая» — предполагает цель и интерес; именно в ее сфере реализуется идеал. Такого рода красота есть «символ нравственно доброго», «выражение эстетических

идей», к-рые дают импульс познанию, не сливаясь с ним. Еще глубже опосредствующая роль эстетики раскрывается у К. в аналитике возвышенного, суть к-рого в нарушении привычной меры. Возвышая, оно выступает мерилем нравственности. Суждение о возвышенном требует культуры — развитого воображения и высокой моральности. Учение об иск-ве занимает сравнительно небольшое место в эстетике К. Иск-ву дается определение от противного: это не наука, не природа, не ремесло. Предлагаемая К. классификация *видов искусства* основана на различии способов выражения эстетических идей (т. е. красоты). При этом материалом для художника служит либо форма, либо содержание. В результате К. выделяет три осн. вида изящных искусств — словесные, изобразительные и иск-во «игры ощущений». Высшая форма иск-ва — поэзия, к-рая «может быть целесообразно применена рассудком для его дела». *Изобразительное искусство* включает в себя иск-во чувственной истины (пластика, к к-рой К. относит ваение и зодчество) и иск-во чувственной видимости (*живопись*). Иск-во изящной игры ощущений — это иск-во звуков (*музыка*) и иск-во красок (К. скупко говорит о возможности и такого вида худож. творчества, когда меняется цветовая гамма). Сочетание названных осн. видов иск-ва рождает новые его виды. Для восприятия иск-ва нужен вкус, для творения — гений (*Гений художественный*). Последний не представляет, по К., чего-то сверхъестественного, но наделен четырьмя необходимыми признаками: он создает нечто, выходящее за пределы правил; произв. его служит образцом; не поддается объяснению, как возникло его произв.; его сфера — не наука, а иск-во. В дальнейшем К. расширил сферу гения, отнес сюда всю область творческого воображения. Формалистическая тенденция, просматриваемая в эстетике К., не была, однако, как и в его этике, проведена им последовательно. Он сам развеял ее, объявив высшим в иск-ве не бесцельную красоту, а то, что возвышается до изображения идеала.

КАРАМЗИН Николай Михайлович (1766—1826) — рус. писатель, историк, критик, журналист. К. совершил путешествие в Западную Европу (Германия, Швейцария, Франция, Англия), что послужило основой для его «Писем русского путешественника» (первое полное издание — в 1801 г.) — произв., к-рое имело большое образовательное значение и содействовало выработке в России принципов худож. документализма (*Документальность в искусстве*) и романной поэтики. Приверженец идей Просвещения и в то же время укрепления законности, К. считал необходимым для России сохранение крепостного права и монархии: «Самодержавие есть палладиум России». В эстетике и лит-ре К. явился признанным лидером рус. *сентиментализма*, выступив против свойственной *классицизму* жанровой иерархии и всемерно содействуя сближению литературного языка с разговорным языком интеллигенции. Ключевое понятие теории К. — «чувствительность», к-рое предполагало широкую отзывчивость и интерес к эмоциональной жизни «внутреннего человека». В сфере психологического анализа К. находятся и испорченный цивилизацией, избалованный совр. дворянин, и естественный человек (Эраст и крестьянка Лиза — *персонажи* повести «Бедная Лиза», 1791). Однако при этом К. выступал против апологии естественного первобытного состояния и, полемизируя с *Руссо*, отстаивал идею общественного и культурного прогресса. Приверженность просвещению, преданность всеобщему благу, гуманность, по К., — неперемennые условия худож. творчества. Утверждая, «что дурной человек не может быть хорошим автором», он всемерно сближал сферу эстетики и этики. Вслед за *Гердером* (с к-рым он был знаком лично) К. содействовал преодолению европоцентризма и утверждал значение любой национальной культуры, в частности древнеинд.: в издаваемом им «Московском журнале» он напечатал отрывок из инд. драмы Калидасы «Саконтала» («Шакунтала»). Особенно велики заслуги К. в пробуждении и развитии интереса к традициям и опы-

ту отечественной лит-ры и культуры. В тесном родстве с этой тенденцией находится замысел гл. труда К. — «Истории государства Российского». Осн. теоретические произв., в к-рых получили отражение эстетические воззрения К.: «Нечто о науках, искусствах и просвещении» (1793), «Что нужно автору» (1793), «О случаях и характерах в Российской истории, которые могут быть предметом художеств» (1802), «Пантеон российских авторов» (1802).

КАРЛЕЙЛЬ (Carlyle) Томас (1795—1881) — англ. литератор, историк и культурфилософ. Мировоззрение и эстетика К. — отголосок позднего нем. *романтизма* с характерными для него пантеистическими тенденциями и социальным консерватизмом, к-рый у К. соединяется с резкой критикой капитализма. Утверждая познавательное значение иск-ва, и прежде всего поэзии, К. впадает в романтическое преувеличение, объявляя поэзию единственным средством проникновения в природу мироздания в противовес абстракциям науки, изгоняющим удивление, восторг и благоговение перед миром. Выражая эти чувства, поэт проникает в самую суть реальности, ибо Вселенная не «огромная паровая машина», а «живое одеяние божества», как говорил *Гёте*, или, по собственному выражению К., «Храм и Оракул, а не только Коровник и Кухня». Поэзия, считает К., существует не для забавы образованных людей, томящихся бездельем, она возвещает людям высочайшие истины, но не на манер науки, вырабатывающей абстрактные формулы за счет расчленения живого тела природы, а по-своему, сохраняя целостность мироздания и непостижимый отблеск чуда, освещающий обыкновенные вещи, как только к ним прикоснется воображение поэта. Помимо поэзии природы, согласно К., существует и поэзия истории; ее-то и должен уловить настоящий историограф, к-рому необходимо эстетическое чутье. Великая фр. революция в глазах К. была «великой поэмой нашего времени». В переломные моменты социального развития история, по мысли К., всегда предстает как подлинный эпос, требующий для своего вос-

произведения эстетической тональности. Эту тональность задает категория героически-возвышенного. Героические деяния — это «реальная поэзия», потому что в них воплощен сокровенный смысл человеческого существования, «метафора бытия», каковой и является подвиг. По К., герой — это не только избранник судьбы, к-рому выпали на долю исторические свершения великого значения, каков, напр., О. Кромвель (о нем К. написал книгу). Героем может быть каждый, кто претворит всей своей жизнью великое предназначение человека — неустанный труд не ради получения «билета на коллективную трапезу», но во имя исполнения священного долга. Так поэзия истории превращается у К. в эстетику и культ труда. Культ труда должен быть положен в основу будущей организации об-ва: на место прежней аристократии «лучших и храбрейших» на войне должно быть поставлено «рыцарство труда» и «аристократия таланта». Наступит время новой эпики, в центре к-рой, утверждает К., будет уже не «человек и оружие», но «человек и орудие». Культ труда проникнут у К. военизированным духом. Недаром он приравнивает «совр. рабочего» к «солдату», публично поддерживает Германию в период франко-прусской войны, посвящает свое последнее историческое исследование «норвежским королям», наводившим ужас на средневековую Европу. Этот мотив сближает К. с Ницше. Осн. соч. К.: философский роман-биография «Sartor Resartus» (1838), «Герои, почитание героев и героическое в истории» (1841), «Прошлое и настоящее» (1843).

КАРНАВАЛ (фр. carnaval) — праздничное зрелище, массовое народное гулянье, при к-ром нарушаются (чаще всего переворачиваются, заменяются на противоположные) правила и нормы обычного поведения, в т. ч. и словесного (отменяются запреты на слова, к-рые в др. условиях публично употреблять не принято). Свобода и раскованность поведения, предусматриваемые правилами К., способствуют временной компенсации жестких норм социального поведения, присущих обычной жизни, а в оп-

ределенном смысле и социальной интеграции об-ва. Средством худож. выражения перевертывания социальных ролей на К. служит пародийная форма карнавального костюма. К. — эстетическое действие, характерное для народной «смеховой», или «неофициальной», культуры эпохи средневековья и Возрождения, а также и для более поздних эстетических (театральных, цирковых, литературных и др.) форм, опирающихся на те же традиции или их воспроизводящих. В более широком смысле под К. понимается вся совокупность явлений смеховой («карнавальной») культуры. Первым описал К. как эстетическое явление Гёте. Его наблюдения были теоретически осмыслены в исследованиях Бахтина, где впервые была показана специфика К. как особого коллективного действия, субъектом к-рого является толпа на площади. С середины XX в. под влиянием и в русле развития идей Бахтина проводится изучение эстетических явлений, близких к К. или его подготавливающих в архаических культурах. Эстетический эффект карнавального зрелища заключен в приеме инверсии (перестановки) членов универсальных символических противопоставлений (царь — раб, господин — слуга, мужчина — женщина и т. п.), к-рый, будучи заимствован из народной культуры, широко используется в профессиональном искусстве. Так, в сцене пира опричников во второй серии фильма «Иван Грозный» Эйзенштейна, сознательно задуманной в карнавальном ключе, подданный садится на престол, беря атрибуты царской власти, а один из опричников надевает на себя женскую маску. В массовой культуре XX в. возникают явления, типологически близкие к карнавальным (хэппенинги, рок-зрелища и т. п.).

КАТАРСИС (греч. kátharsis — очищение) — термин античной эстетики, служивший для обозначения одного из существенных моментов эстетического воздействия иск-ва на человека. Пифагорейцы разработали теорию очищения души от вредных страстей (гнева, вожделения, страха, ревности и т. п.) путем воздействия на нее специально подоб-

ранной музыкой. Существовала легенда, что Пифагору удавалось с помощью музыки «очищать» людей не только от душевных, но и от телесных недугов. Платон не связывал К. с иск-вами, понимая его как очищение души от чувственных устремлений, от всего телесного, затеняющего и искажающего красоту идей. Платоновское понимание К. получило дальнейшее развитие у Плотина, а затем в патристике и средневековой эстетике. Собственно эстетическое осмысление К. было дано Аристотелем. В «Политике» он писал, что под действием музыки и песнопений возбуждается психика слушателей, в ней возникают сильные аффекты (жалости, страха, энтузиазма), в результате чего слушатели «получают некое очищение и облегчение, связанное с удовольствием...». В «Поэтике» он показал катартическое действие трагедии, определяя ее как особого рода «подражание... посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов». Неясность смысла этой формулировки вызвала многочисленные комментарии в литературе XVI—XX вв. Одни толкователи понимали К. как очищение страстей (от крайностей и чрезмерностей), др. — как очищение от страстей, т. е. полное устранение их. В эстетике Возрождения имело место как этическое понимание К., так и гедонистическое. У теоретиков классицизма преобладал рационалистический подход. П. Корнель считал, что трагедия, показывая, как страсти приводят людей к несчастьям, заставляет разум человека стремиться к сдерживанию. По Лессингу, напротив, К. связан с возбуждением страстей, к-рые ведут к повышению социальной активности человека. Гёте понимал К. как процесс восстановления с помощью иск-ва разрушенной гармонии духовного мира человека. У Фрейда термин «К.» обозначает один из методов психотерапии. В советской эстетике понимание К. как завершающей стадии психофизиологического процесса, лежащего в основе эстетического восприятия иск-ва, обосновал Выготский. Воздействуя на психику человека, произв. иск-ва, по его

мнению, возбуждает «противоположно направленные аффекты», к-рые приводят «к взрыву, к разряду нервной энергии. В этом превращении аффектов, в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду тех эмоций, которые тут же были вызваны, и заключается катарсис эстетической реакции».

КАТЕГОРИИ ЭСТЕТИКИ (от греч. *katēgoria* — высказывание, признак) — предельно общие, фундаментальные понятия, в к-рых получила отражение история освоения человеком об-вом мира по законам красоты. В К. э. запечатлены осн. типы эстетического отношения человека к действительности и обобщены существенные эстетические характеристики мира и человеческой деятельности. К. э. подразделяются на несколько типов, каждый из к-рых является соответственно аппаратом того или иного типа анализа эстетического явления, худож. произв. или худож. процесса. Совр. система К. э. включает в себя следующие гл. типы: 1. Мета-категория — эстетическое. 2. К. эстетической деятельности (законы красоты, эстетическое освоение, искусство, дизайн, худож. конструирование, эстетическая ориентация, эстетические вкус, идеал, мера) — аппарат анализа эстетического освоения мира. 3. К. эстетических отношений, в т. ч. отношения иск-ва к действительности (*прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, безобразное, низменное*) — аппарат анализа эстетического богатства действительности и иск-ва. 4. Категории гносеологии иск-ва (худож. образ, худож. метод, худож. правда, худож. концепция) — аппарат гносеологического анализа, выявляющего характер отражения в иск-ве действительности (*Отражение художественное*). 5. К. социологии искусства (классовость, партийность, народность, идейность, национальное и интернациональное, общечеловеческое, публика и др.) — аппарат социологического анализа иск-ва. 6. К. аксиологии иск-ва (эстетическая ценность, художественность, шедевр) — аппарат ценностного анализа. 7. К. онтологии иск-ва (худож. произв., классика, массовое и элитарное иск-во, худож. стиль) —

аппарат онтологического и стилистического анализа иск-ва. 8. К. диалектики иск-ва (худож. процесс, *направление, течение в искусстве*, худож. взаимодействия: традиции, новаторство, влияние; худож. прогресс) — аппарат сравнительного анализа. 9. К. антропологии иск-ва (*художник*, этап творчества, творческий путь) — аппарат биографического анализа. 10. К. творческой генетики иск-ва (*замысел*, набросок, черновик, вариант) — аппарат творческо-генетического и текстологического анализа произв. иск-ва. 11. К. *психологии искусства* (способность, талант, гений, *вдохновение*, творческая фантазия, худож. воображение) — аппарат творческо-психологического анализа. 12. К. восприятия иск-ва и действительности (эстетическое восприятие, эстетическое *созерцание, катарсис*, худож. наслаждение) — аппарат рецепционного анализа. 13. К. морфологии иск-ва (*виды искусства: литература, театр, киноискусство, живопись* и др.; роды: *эпос, лирика, драма*, станковая живопись, *монументальное искусство* и др.; худож. жанры: в лит-ре — роман, рассказ, новелла, поэма, лирическое стихотворение, аналогично и в др. видах иск-ва) — аппарат межвидового и историко-культурного анализа иск-ва. 14. К. структуры иск-ва (худож. текст, *композиция*, худож. время, пространство, *цвет* и др.) — аппарат структурного анализа произв. иск-ва. 15. К. теории худож. коммуникации и семиотики иск-ва (адресат, адресант, *знак*, метазнак, код, худож. сообщение, *интонация* и др.) — аппарат семиотического и коммуникативного анализа иск-ва. 16. К. теории и методологии худож. критики (*интерпретация*, эстетическая оценка, подходы: социологический, конкретно-исторический, сравнительный, творческо-генетический, структурный анализ и др.) — аппарат худож.-критического анализа произв. иск-ва. 17. К. *эстетического воспитания* (всестороннее развитие личности, духовное богатство, эстетические способности и потребность личности и др.) — аппарат анализа эстетического воздействия. 18. К. политики и практики руководства худож. культурой (ангажиро-

вание, *меценатство*, социальный заказ, премия) — аппарат анализа худож. политики. Поскольку К. э. обобщают практику эстетической деятельности, к-рая носит исторически и национально обусловленный характер, система их подвижна, исторически изменчива и в разных регионах эстетической и худож. культуры имеет свои особенности. Обогащение категориального аппарата эстетики происходит разными путями. Во-первых, путем фиксации результатов теоретического осмысления худож. явлений и процессов (напр., К. *реализм, романтизм, сентиментализм*). Во-вторых, путем перенесения в эстетику терминов из др. областей культуры. Так, термин *риторики* «возвышенное» со временем приобрел общеэстетический смысл, из философии были восприняты такие К., как метод, концепция, из психологии — восприятие и т. д. В-третьих, путем придания расширительного значения терминам искусствоведческого аппарата: из киноведения внедряются в эстетику *монтаж*, общий, средний и крупный план; из музыковедения — *интонация, ритм, мелодия, полифония*; из живописи — *цвет, колорит* и т. д. В-четвертых, путем взаимодействия и синтеза различных категорий (напр., трагикомическое). В-пятых, путем обогащения эстетики традициями теоретического видения худож. явлений, присущего разным народам. В-шестых, путем использования категориального аппарата новых научных дисциплин (структурализма, семиотики, теории массовой коммуникации и т. д.). Расширение категориального аппарата эстетики позволяет постичь эстетическую деятельность и эстетические отношения, прежде всего иск-во как ядро эстетической культуры, во всей их сложности и многообразии.

КИНЕТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО (греч. kinētikos — приводящий в движение) — направление *авангардизма*, использующее для создания произв. иск-ва эстетические возможности движения и реальных конструкций, машин и иллюзорных изображений, оптических эффектов, создаваемых средствами кинематографа, *телевидения*, видеокино, лазерными лучами, неоновым или элект-

рическим освещением. Первые попытки использовать движение в изобразительном творчестве встречаются в *футуризме, конструктивизме, дадаизме и сюрреализме*. В начале 30-х гг. американец А. Калдер создает мобили, конструкции, приводимые в движение атмосферными явлениями. В 50-х гг. К. и. получает широкое развитие, используется для эстетизации общественных интерьеров. В качестве источника движения в нем применяется энергия ветра, воды, солнца, воздуха, электричества. К. и. сочетает выразительные возможности *архитектуры, скульптуры, графики, живописи, киноискусства*, эксплуатирует игровую функцию эстетического отношения, сходную с эффектом, порождаемым спортом, зрелищно-развлекательными формами иск-ва. В работе «Эстетические категории» (1956) Сурьо выделил два типа эстетических реакций зрителей на К. и.: расслабляющую, успокаивающую и стимулирующую, возбуждающую. К. и. неоднородно как по своим идейным установкам, так и по худож. стилистике. Одно из его течений направлено против машинизации и стандартизации жизни совр. буржуазного об-ва. Создавая самовзрывающиеся машины или конструкции, сатирически пародирующие работу станков, роботов, адепты К. и. символически отрицают, т. обр., общественное значение совр. научно-технических достижений.

КИНОИСКУССТВО — вид худож. творчества, вошедший в систему синтетических *видов искусств* в XX в. К. относится к т. наз. «*техническим*» *искусствам*, т. к. предпосылкой его явилось возникновение кинематографа (1895—96) — системы фотографического запечатления реальности в ее движении, предназначенного для проекции на большой экран, в расчете на совместное восприятие мн. людьми одновременно. Возможность непосредственного изображения действительности в ее пространственно-временном единстве обусловила формирование различных разновидностей кинематографического зрелища (и фильма как «текста»), в т. ч. внехудож. Становление К. сопряжено с выявлением различных худож. возможностей и

эстетических свойств новой формы отражения мира, сближавших новое иск-во с традиционными видами иск-ва либо отделявших его от них. Первоначальная форма фильма была ограничена свойствами элементарного динамического фотоснимка реальной действительности в ее единичном фрагменте. Но эстетика движущейся фотографии была лишь одним из необходимых условий формирования К. Дальнейшее его развитие определяется открытием возможностей сочетать эстетически организованные фрагменты действительности (реальной или вымышленной), фиксируемые на киноплёнке. Движущейся фотографии была отведена функция технического посредника между визуально воплощенными художественными фантазиями и зрителем. Таков был первый шаг на пути к синтетическому кинообразу. Практика раннего К. ориентировалась на опыт традиционных видов и форм иск-ва — как «высоких», так и «низких» (от цирковой феерии до драматического театра, от живописной и сценографической выразительности до беллетристического повествования). Осознание собственных эстетических принципов К. и основ его поэтики связано с теоретическим осмыслением в мировом К. конца 10 — сер. 20-х гг. того факта, что движущаяся фотография (кадр) и соединение, монтирование ее временных отрезков способны выполнять не просто прикладную, передаточную роль по отношению к воспроизводимой реальности, непосредственно-жизненной или зрелищно организованной, но роль активную, формирующую (*Монтаж*). Одновременно в К. разных стран отчетливее, чем раньше, проявилась взаимосвязь между собственно-эстетическими поисками и задачами творческого освоения проблем социальной действительности. В 20-е гг., завершавшие период немого кинематографа, были открыты и реализованы многообразные возможности выражения худож. мысли на экране, обновлена жанровая система К. Сформировалась богатая, до тонкостей разработанная совокупность визуальных образных средств. Освоение же звуковой

техники знаменовало качественные изменения в кинопоэтике. Звук, и особенно звучащее слово, став обязательным элементом кинозрелища, потребовал нового подхода к кинопроизв. как изобразительно-выразительной системе. Характерная для новаторских течений К. в 20-х гг. тенденция к прямому «знаковому» выражению авторской идеи отступает перед объективным требованием связной сюжетной картины жизни. Принципы монтажной драматургии, широко развернутые в период немого кино, ограничиваются; в центре внимания оказываются создание психологического актерского образа и непрерывность экранного изображения жизни, тесно связанная с реализмом. Возросшая роль сюжетно-повествовательных начал (закрепляемых в литературном сценарии фильма) побуждает заново осознавать эстетическую специфику К., находя точную меру его сближения с традиционными иск-вами, прежде всего с прозой и драматическим театром. Концепция кино как синтетического иск-ва (наиболее программно выдвинутая практикой и теорией советского К.) отражает все эти сдвиги. Важной предпосылкой дальнейшего развития этой концепции явилось эстетическое освоение техники цветного кино, расширившее выразительный потенциал К. Синтетичность, присущая К., несводима лишь к синтезу искусств, понимаемому как целостное сочетание воспроизводимых элементов худож. формы др. видов иск-ва (литературы, живописи, музыки, театра), хотя подобное сочетание может эффективно осуществляться в определенных явлениях и жанрах К. Синтетичность, присущая эстетической природе К., состоит прежде всего в том, что кинообраз способен (в процессе его создания и восприятия) выражать и сопрягать эстетические потребности человека, проявляемые различными сторонами его чувственного мира («чувствами-теоретиками», по терминологии Маркса), исторически сформированными худож. культурой. Кинообраз апеллирует и к чувству динамического целого, воспитанному восприятием сюжетных структур фольклора и прозы, и к «музыкаль-

ному уху», к-рому присуще ощущение ритмической организации времени, и к «живописному глазу» со свойственным ему чувством цветового и светового тона и т. д. В сопряжении этих сущностных сил человеческой психики и состоит коренное условие эстетического синтеза, осуществляемого К. Развитие К. неотъемлемо от эволюции системы средств массовой коммуникации (*Искусство и массовая коммуникация*). Кинематограф как техника фиксации, тиражирования и распространения звукозрительной информации — одно из важнейших массово-коммуникативных средств, дающее необходимую основу для функционирования К. в об-ве. Коммуникативный принцип К. во мн. обуславливает его эстетику и особенности его изобразительно-выразительных структур. Положение К. в системе художественной культуры XX в. меняется по мере распространения телевидения как нового средства массовой коммуникации — с его широчайшими трансляционными возможностями «доставки на дом» звукозрительной информации. Выступая как транслятор произв. К., телевидение формирует новую структуру их восприятия, отличную от той, что была ранее воспитана кинематографом: восприятие фильмов, ранее коллективное, превращается в индивидуальный акт, в атрибут частного быта. То же относится и к такой форме распространения фильмов, как видеокассетное тиражирование. Совр. совокупность аудиовизуальных средств, включающая в себя кинематограф, телевидение и видеокассетную технику, нередко рассматривается как единая «система экранных искусств». Такой взгляд, подтверждающийся тенденциями развития культуры и научно-техническим прогрессом, не отменяет необходимости в разграничении (связанном прежде всего с особенностями эстетического восприятия) указанных форм культуры.

КИТАЙСКАЯ ЭСТЕТИКА. — В истории К. э. можно выделить пять крупных периодов. Древн. период охватывает VII в. до н. э. — III в. н. э., когда эстетическая мысль в Китае еще не кристаллизовалась в самостоятельную

область знания, но уже были сформулированы осн. философские понятия, вошедшие позднее в понятийный аппарат К. э. (Конфуций, Лаоцзы, Чжуанцзы, Хань Фэй, Хуайнаньцзы). Второй период (III—VIII вв.) характеризуется возникновением Э. как части кит. философии, формированием на базе философского понятийного аппарата собственно эстетического лексикона, в т. ч. осн. эстетических категорий (Чжун Жун, Лю Се, Лу Цзи, Гу Кайчжи, Цзун Бин, Се Хэ, Ван Вэй). Третий период (IX—XVII вв.) представляет собой наивысший расцвет классической К. э., когда были созданы обстоятельные специфически эстетические трактаты (Хань Юй, Ми Фу, Су Ши, Дун Цичан, Шитао, Ван Янмин). Четвертый период (XVIII—нач. XX в.) отмечен разработкой выдвинутых традиционной К. э. постулатов, попытками освоения европ. эстетической мысли (Хуан Юэ, Хуан Фаньчо, Линь Шу, Цай Юанькэй). Пятый, совр. период развития кит. эстетической мысли, начавшийся с 20-х гг. XX в., включает мн. разноплановых процессов и явлений. Это и попытки соединения традиционной К. э. и совр. эстетической мысли Запада, и все большее распространение в Китае, особенно после движения «4 мая» (1919), эстетических взглядов рус. революционных демократов (*Революционно-демократическая эстетика*), и освоение и разработка на кит. почве принципов марксистско-ленинской эстетики (Ван Говэй, Лян Цичао, Лу Синь, Ци Байши). Оригинальный понятийный лексикон традиционной К. э., совпадающий с естественным языком (в его письменно-литературном варианте — в языке вэньянь), сложился на основе исторических, философских и литературных древнекит. текстов и представляет собой весьма ограниченный и систематизированный круг терминов (от 60 до 100). Стабильность этого набора веками поддерживалась определяющей в Китае терминологической, а не понятийной преемственностью, к-рая опиралась на тончайшую нюансировку мн. значений одних и тех же терминов. Исключением было лишь создание специальной терминологии для передачи

буддийских понятий, вошедших в категориальный аппарат К. э. Ввиду ограниченного числа проблем и терминов традиционной К. э., последние были охвачены различными системами связи: в различных сочетаниях один и тот же термин мог нести разную смысловую нагрузку, обозначая порой даже противоположные явления, что соответствовало полисемантизму (многозначности) этого термина в древн. текстах. Наиболее важными в понятийном аппарате К. э. были нормативные и аксиологические термины. Восходящие к мифическим представлениям, гадательной практике и хозяйственной деятельности, они изначально обладали натурфилософским смыслом и использовались в качестве классификационных матриц эстетических ценностей. Напр., двоичная (инь-ян) — два образа: женское и мужское, земное и небесное, темное и светлое, правое и левое; троичная (тянь жэнь ди): небо, человек, земля; пятиричная (у син): пять первоэлементов мироздания, пять звуков (пентатоника), пять осн. цветов, пять осн. точек в пространстве (центр и четыре стороны света). Кит. теоретики выделяли несколько уровней худож. ценности, но наиболее устойчивой оказалась четырехступенная классификация, согласно к-рой высшей ценностью (ипинь — «воспарившие») отличаются произв. истинного гения, творящего как сама природа. Затем следует шэньпинь (божественные творения), создаваемые великими талантами. Третий уровень (мяопинь) — мастерские произв., четвертый (нэпинь) — изделия ремесленников. Натурфилософский характер имеет и эстетическая категория циюнь («одухотворенный ритм»), выражающая осн. качество подлинного мастера и его творения. Циюнь — часть первого закона живописи — циюнь шэндун (одухотворенный ритм и живое движение), сформулированного художником и теоретиком иск-ва Се Хэ (ум. ок. 500 г.). Этот закон стал общей эстетической формулой, постулируя связь иск-ва с мирозданием. Всего же Се Хэ сформулировал «шесть законов» живописи, к-рые легли в основу теории иск-ва в целом. Второй

закон подчеркивал важность каллиграфии и для поэта и для живописца; в третьем, четвертом, пятом законах отмечалась реалистическая сущность худож. образа: изображение в целом, *цвет* и *композиция* должны соотноситься с реальностью; в шестом законе утверждалась важность традиции, в частности освоения приемов копирования древн. образов в процессе формирования индивидуального стиля мастера. Размытость границ между кит. философией, наукой и лит-рой приводила к использованию единой, обладающей символическим характером терминологии, с помощью к-рой конструировались «многомерные» тексты с различными смысловыми уровнями: образно-метафорическим, конкретно-рецептурным, абстрактно-философским и поэтически-образным. Не случайно осн. философские категории (дао, и, тайцзи, ци, ли и др.) обладали чертами универсальности и соответственно применялись в К. э. Так, эстетический смысл имело понятие древн. кит. философии цзыжань (естественность, самоестественность, спонтанность) — один из атрибутов дао как осн. закона бытия. В эстетике оно выражает высшее свойство творца и творения; в *творческом процессе* — спонтанность, непреднамеренность худож. деятельности; в произв. иск-ва — естественность, органичность худож. формы, ее соответствие законам природы. В традиционной К. э. жили две тенденции, к-рые в большой степени определены даосско-буддийским восприятием и конфуцианством. Тенденция, связанная с даосско-буддийской философской традицией, постулировала намек и недосказанность в иск-ве, воплощение вечности как мига, пространства как беспредельности, опосредствованные связи как глубинные ассоциации между поэзией и живописью. Творчество предстает здесь как откровение и наитие, а воздействие истинного иск-ва — как ошеломляющее. Virtuозность в создании худож. произв. рассматривается не как самоцель, а лишь как подспорье для выражения в иск-ве истины. При этом границы творчества и восприятия практически размыты, ибо художник

выступает не как творец худож. произв., а лишь как инструмент, к-рым осуществляется «самотворчество» иск-ва. На развитие К. э. большое влияние оказал один из основоположников даосизма — Чжуанцзы (ок. 369—286 до н. э.). Мн. метафорические образы и философские притчи Чжуанцзы вошли в кит. эстетическую лит-ру. Так, вселенную он уподобляет свирели, каждый *лад* к-рой звучит особо, но вместе они образуют согласную *мелодию*. Традиционные для кит. эстетики рассуждения о «пользе бесполезного», об «истинном знании-незнании», о «красоте безобразного» и т. п. парадоксальные идеи также имеют истоком идеи Чжуанцзы. В тех же традициях на рубеже второго и третьего периодов истории К. э. развивалось творчество поэта, живописца и теоретика иск-ва Ван Вэя (699/701—759/761). Ему приписываются два теоретических соч.: «Рассуждения о горах и водах (пейзажа)» и «Тайна (изображения) гор и вод (пейзажа)». Свою эстетическую позицию Ван Вэй выразил и в поэзии, в т. ч. в эпитафии своему духовному наставнику, одному из патриархов чань-буддизма — Хой-нэну. Ван Вэй уподобил процесс худож. творчества просветлению, озарению (кит. саньмэй, япон. сатори) и видел назначение иск-ва в спасительной, очистительной миссии. Конфуцианская тенденция в К. э. (ее основоположник Конфуций, 551—479 до н. э.) утверждала достоверность худож. образа, реальную пространственную и временную протяженность в худож. произв., сообразные с реальным человеческим опытом, прямую и непосредственную связь изображения и слова — отсюда иллюстративная символика и *дидактика в искусстве*. Худож. творчество осознавалось как вершина профессионального мастерства. Считалось, что наилучшее восприятие иск-ва обеспечивает литературная и историческая эрудиция и умение оценить тонкость худож. техники. Между указанными тенденциями возникали сложные, неоднозначные отношения, вместе с тем конфуцианство (неоконфуцианство) занимало господствующее положение в идеологии Китая вплоть

до нач. XX в. Новейшая К. э. складывается в ходе антиимпериалистической, антифеодальной борьбы, особенно в период освободительного движения «4 мая» (1919), развернувшегося под влиянием Октябрьской социалистической революции в России. Эстетическую мысль этого периода отличает демократизация идеалов, нацеленность на обновление худож. языка, на освоение передовой зарубежной, особенно рус., культуры. Наиболее отчетливо это проявилось в творчестве основоположника новой кит. лит-ры *Лу Синя*. В ходе политической борьбы произошло расслоение среди сторонников новой культуры, образовались буржуазно-либеральное и революционное течения. С конца 20-х гг. начался процесс формирования марксистской худож. критики, выступившей против буржуазно-националистических тенденций в лит-ре и иск-ве, утверждения в худож. практике новых форм реалистического отражения действительности. После победы народной революции в Китае и создания КНР укрепила свои позиции в стране марксистская эстетика, ведущим творческим методом лит-ры и иск-ва в 1958 г. было провозглашено «сочетание революционного романтизма с революционным реализмом». В последнее время (конец 70-х—80-е гг.) активизировались нарушившиеся в период «культурной революции» контакты между деятелями культуры КНР и СССР, др. социалистических стран. В Китае переведены мн. работы советских авторов по проблемам эстетики.

КИЧ — (этимология слова имеет несколько версий: 1) от нем. музыкального жаргона начала XX в. *Kitsch* — по смыслу «халтура»; 2) от нем. *verkitschen* — удешевлять; 3) от англ. *for the kitchen* «для кухни», подразумеваются предметы плохого вкуса, недостойные лучшего употребления) — специфическое явление, относящееся к самым нижним пластам *массовой культуры*; синоним стереотипного псевдоиск-ва, лишённого худож.-эстетической ценности и перегруженного примитивными, рассчитанными на внешний эффект деталями. К. широко распространен в буржуазном ком-

мерческом иск-ве с его неизменными штампами. Нашел проявление как оформительский элемент журналов с их безвкусными, но красочными обложками, в *комиксах* и всевозможной литературной бульварщине, в значительной части кино- и телепродукции, в различных формах конвейерного бытового украшения. К.— неотъемлемая часть капиталистической производственной системы со свойственным ей агрессивным экспансионизмом. Он оказывает резко негативное воздействие на национальные культуры различных стран, особенно развивающихся. Практика К. сметает границы эстетических ценностей в иск-ве и др. сферах жизни. Если *модернизм* часто лишь имитирует приемы подлинного иск-ва, то К. подражает ему чисто внешне, низводя высокие образцы к общедоступным по восприятию и стоимости предметам, а оригинальность — к декоративной тиражированной посредственности. В этом смысле К. содержит в себе своеобразный опознавательный симптом эстетического отчуждения, способствуя включению личности в круг буржуазных ценностей. В качестве одной из самых экстравагантных составных частей массовой культуры К. сводит иск-во к вещи (что олицетворяется, в частности, в *поп-арте*), а отношение человека к иск-ву ограничивает псевдодуховным потреблением вещей, вдохновленным прагматистской идеологией. Выступая в облике эпигонских поделок, в предельно опошленных и вместе с тем в произвольно сатирических формах, К. характеризует совр. фазу эволюции буржуазной культуры, рассчитанной на массовое потребление.

КЛАССИКА в искусстве (от лат. *classicus* — совершенный, образцовый) — 1. В самом широком смысле — худож. наследие (*Наследие художественное*) мировой и отечественной культуры, обладающее непреходящей эстетической ценностью. 2. Совершенные произв. иск-ва, получившие признание как *шедевры*, сохраняющие значение худож. образца в истории иск-ва. 3. Худож. наследие античности. Термин «К.» по отношению к творчеству древнегреч. и древнеримских писателей стал упот-

ребляться в эпоху эллинизма; в период Возрождения он распространился на всех деятелей античной культуры. Представители классицизма использовали его для противопоставления древн. иск-ва новому, а романтизма — античного романтическому, понимая последнее то очень широко (все послеантичное иск-во), то сужая его до представлений о совр. им иск-ве и романтическом направлении как таковом. 4. В искусствоведении XX в. (вслед за Вельфлином) понятие «К.» отнесено к иск-ву Возрождения, прежде всего высокого, в противоположность направлениям барочного (Барокко) и необарочного иск-ва (антипод последнего — неоклассика). 5. Иск-во, к-рое характеризуют мера и гармония, сдержанность в использовании средств выражения, отсутствие резких «перекосов» в сторону тематической или формально-выразительной доминанты. Классическое иск-во «сильно, свежо, радостно и здорово» (Гёте), естественно, органично, отличается жизненностью «всех точек, форм, поворотов, движений, членов. Тут нет ничего незначительного и невыразительного, а все деятельно и обнаруживает движение, пульс свободной жизни, с каких бы точек зрения мы ни рассматривали художественное произведение» (Гегель). В К. удерживаются в относительном равновесии противоположные устремления иск-ва: ориентация как на критерии объективной действительности, так и на субъективный замысел художника; «веления» материала, чувственно-изобразительной стороны худож. процесса и выражение внутренней идеи; духовно эмоциональная стихия и мыслительная сфера творчества. Вместе с тем противопоставление «классическое — неклассическое» исторически конкретно и относительно: на определенном этапе развития худож. культуры, казалось бы, неклассические стили и неклассические типы худож. произв. воспринимались, оценивались, в сопоставлении с идущими им на смену худож. явлениями, как К. Но, разумеется, такую оценку они получали лишь в том случае, если знаменовали открытие нового содержания и новых форм в со-

ответствии с законами худож. правды (*Правда художественная*).

КЛАССИЦИЗМ — направление в иск-ве, достигшее наивысшего развития в Европе XVII в.; худож. стиль и соответствующая ему эстетическая теория. К. насчитывает трехвековую историю — с XVI в. до 30-х гг. XIX в. За этот период он претерпел значительную эволюцию, прошел несколько этапов развития, имел при сохранении принципиальной основы различные видовые проявления и национальные варианты. В целом для К. характерны рационализм, нормативность творчества, тяготение к завершенным гармоническим формам, к монументальности, ясности и благородной простоте *стиля*, уравновешенности *композиции*, в то же время ему свойственны элементы схематизации и формализации, отвлеченная *идеализация*. К. формируется в сфере худож. и теоретической деятельности итал. гуманистов XVI в., стремившихся выявить и осмыслить осн. закономерности и худож. задачи иск-ва античности и Возрождения, создать теорию иск-ва, национальный литературный язык и новый драматический театр (Д. Д. Триссино, Ю. Ц. Скалигер, Л. Кастельветро, Т. Тассо и др.). В построении своей теории они опирались на анализ и толкование античной поэтики. К. достигает расцвета во фр. культуре XVII — начала XVIII в. в период укрепления абсолютной монархии, когда буржуазия временно объединяется с королевской властью в борьбе против остатков феодальной раздробленности за единое централизованное национальное государство. Новый политический период дает могучий толчок к оживлению общественной жизни и развитию иск-ва (творчество П. Корнеля, Ж. Расина, Ж. Б. Мольера, Н. Пуссена, архитектурный ансамбль Версаля, фасады Лувра в Париже и др.). Принципы К. утверждаются во всех *видах искусства*. Осн. тема К. — проблема соотношения частного и общего звучит и на содержательном уровне, и как принцип формообразования, и как главенствующее эстетическое требование. Необходимость подчинения общему понимается как выявление сути частного через от-

ношение к целому. Центром внимания становится проблема взаимодействия человека и об-ва. Эстетическая концепция К. опирается на рационализм Декарта с его идеалом ясности и порядка, культом разума, недоверия к видимости и задачей постичь сущность дедуктивным путем, с представлением о мире как сложной многоплановой, но целостной системе, обоснованной единым принципом. Осн. эстетический принцип К. — верность природе, логически организованной и творчески облагороженной разумом. По мнению теоретиков К., объективно присущая миру красота — *симметрия, пропорция, мера, гармония* и т. п. — должна воссоздаваться в иск-ве в совершенном виде, по античным образцам. Эстетика К., создаваемая в осн. самими деятелями иск-ва, носит нормативный характер. Это объясняется задачей осмыслить и возродить худож. идеалы античности, а также свойственным эпохе метафизическим и механистическим характером взглядов. Нормативность худож. системы К. в определенной мере отражала худож. опыт эпохи, способствовала овладению профессиональным мастерством, но, регламентируя творчество, ограничивала индивидуальность художника и тормозила развитие искусства. К. разграничивал действительность на отдельные сферы, подлежащие отражению в разных жанрах — «высоких» и «низких». На первое место в системе иск-в выдвигаются драматургия и театр. Превращение худож. средств в жесткие правила происходило более всего в рамках деятельности академии и получило воплощение во мн. трактатах, самым значительным из к-рых было «Поэтическое искусство» Буало, написанное уже в начале спада классицизма XVII в. и широко известное благодаря его активной критике в эпоху романтизма. Начиная с 20-х гг. XVIII в. К. распространяется по всей Европе, происходит его размежевание: выделяются придворно-аристократический К., отмеченный эпигонством, ориентирующийся не на античность, а на иск-во времен Людовика XIV; просветительский К. с его идеалами политической свободы,

национальной независимости, социальной справедливости (*Вольтер, Монтескье* во Франции; Дж. Аддисон, А. Поп в Англии); «веймарский» К. в Германии. Просветительский К., связанный с предреволюционным идейным движением во Франции, в своих высших образцах поднимается до открытого провозглашения революционных идеалов (М. Ж. Шенье, Ж. Л. Давид). Происходит изменение его идейной направленности с частичным обновлением форм. Франция по-прежнему остается осн. центром идей К., но он имеет уже развитую традицию в творчестве художников Германии, Англии, России и др. европ. стран. К. не представлял собой замкнутого изолированного явления и соприкасался с различными стилевыми течениями, эстетическая природа к-рых иногда находилась в противоречии с его осн. принципами. Так, он имел сложные взаимовлияния с *барокко, рококо, сентиментализмом, романтизмом* и народной культурой разных стран. Великие мастера высшей стадии развития К., обобщив достижения различных направлений и национальных школ, преодолев догматизм и метафизичность, создали новый тип К. — значительно обогащенный, свободный от условностей и жестких нормативов. Присущие К. качества гармонической ясности мышления, равновесия чувственного и интеллектуального сочетаются с широтой и богатством постижения мира: Веймарская школа (*Шиллер, Гёте*), Венская музыкальная школа (Ф. Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен). Особое место в европ. худож. культуре занимает рус. К., сложившийся на основе просветительской идеологии, характерной для эпохи петровских реформ (Д. И. Фонвизин, Г. Р. Державин, А. П. Сумароков, *Тредиаковский*). Он проникнут пафосом общенациональных интересов, идеями естественного и социального равенства людей. В *архитектуре* рус. К. (А. Ринальди, Дж. Кваренги, В. И. Баженов, А. Н. Воронихин, А. Д. Захаров, М. Ф. Казаков) — одна из вершин в развитии рус. национального зодчества. Его отличает соединение традиций мирового К. (симметрия,

изящество пропорций, простота и строгость форм и т. д.) с элементами древнерус. зодчества (Дом Пашкова в Москве, дворцово-парковый ансамбль Царицыно — арх. В. И. Баженов; здание Московского университета — арх. М. Ф. Казаков и др.), а позднее — *монументальность*, торжественная приподнятость (Казанский собор, Горный институт в Петербурге — арх. А. Н. Воронихин; здание Адмиралтейства — арх. А. Д. Захаров; и др.).

КЛАССОВОЕ И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ в искусстве — категории социологии искусства, выражающие сложный, противоречивый характер искусства как общественного явления. Будучи специфической формой отражения действительности, в классово антагонистическом обществе искусство не может носить непосредственно-общечеловеческий характер; худож. изображение действительности неизбежно преломляется там через классовые отношения. К. в искусстве проявляется в обращении к определенной теме, в выборе художником положительного героя произв. (напр., в «академическом» направлении в живописи темы и герои иные, чем в творчестве художников-передвижников). К. проявляется не столько в описании внешних особенностей персонажей, сколько в раскрытии их внутреннего мира, передаче их мыслей и чувств, в отношении к ним автора. К. в и. находит выражение не только в его содержательно-формальных особенностях, но и в характере *интерпретации* того или иного произв. в процессе его восприятия, в отношении к нему зрителя, читателя, слушателя, в возможности прямого или косвенного использования искусства в целях защиты или поддержки определенного классового интереса. К. характер искусства с наибольшей силой выражен в идейной направленности, тенденциозности худож. произв., проявляется через систему худож. образов, опосредствуется получившими отражение в произв. нравственными, философскими, религиозными представлениями. Степень отчетливости, с какой искусство обнаруживает свой К. характер, различна. Она зависит от видовых, жанровых особенностей

худож. произв. Но и в рамках одного жанра в зависимости от особенностей худож.-образной структуры произв. его социально-классовые аспекты могут проявляться по-разному; свидетельство тому поэмы Маяковского «Хорошо!» и «Облако в штанах». Сложность выявления К. природы искусства обусловлена в первую очередь многоликостью и противоречивостью социальной действительности, сложностью взаимодействия духовной и социально-политической сторон жизни общества. В отличие от вульгарного социологизма, марксистская эстетика отрицает фатальную предопределенность *мировоззрения художника* его социальным происхождением, художник не «заклеймен» своим классом. Между мировоззрением художника и содержанием его произв. нет взаимно-однозначного соответствия. Субъективные социальные симпатии автора зачастую расходятся с реальным классовым смыслом его произв., что точно подметил Энгельс, анализируя творчество О. Бальзака. О. содержание искусства также не имеет ничего общего с открыто провозглашаемым художником отходом от социальных проблем. О. в искусстве определяется тем, что в нем в концентрированном виде выражено эстетическое отношение к миру, воплощающее «общезначимое», общезначимое для человека и человечества. О. не тождественно внеисторическому, поскольку в искусстве отражается исторически развивающееся богатство человеческой социальности. В классовом обществе О. неразрывно связано с К., проявляясь через искусство прогрессивных социальных сил, наиболее адекватно, точно отражающее в исторически определенный момент объективные тенденции развития общества и человека. О. проявляется как в выборе тем, близких представителю любого социального слоя, любого народа, любого времени, так и в способах изображения. Аспектами О. в искусстве являются его народность, интернациональный характер (*Национальное и интернациональное в искусстве*), историческая преемственность. С наибольшей полнотой и последовательностью данные аспекты О. воплощаются в социалистическом искусстве.

К. в социалистическом иск-ве, выражающееся в непримиримости по отношению к антигуманным проявлениям буржуазной культуры, в осознанном и открытом отстаивании подлинно гуманистических идеалов, связанных с перспективой построения бесклассового об-ва, является исторически конкретной формой борьбы за приоритет О. в иск-ве.

КНИГИ ИСКУССТВО — область *декоративно-прикладного искусства, графики*, а в XX в. — *дизайна*, целью к-рой является создание худож. образа книги как материального предмета в соответствии с ее осн. содержанием и особенностями стиля, худож. культуры определенного времени и региона. Одно и то же литературное произв., научный труд могут быть изданы в различных вариантах оформления книги, с иллюстрациями и без них, как уникальные или массовым тиражом, но в любом случае в них должно быть достигнуто единство содержания и формы, что выступает как критерий оценки К. и. В то же время могут быть созданы единые по образному решению серии книг (худож. и научной лит-ры, энциклопедические издания), выработан фирменный стиль издательств, что позволяет читателям лучше ориентироваться в выпускаемой печатной продукции К. и. является действенным средством *эстетического воспитания* людей начиная с раннего детства и в период школьного обучения, формируя вкус и воздействуя на визуально-образное мышление в течение всей их жизни. Оно выступает как связующее звено между человеческими культурами во времени и пространстве. До изобретения книгопечатания в XV в. К. и. базировалось на мастерстве переписчиков и художников, превращавших рукописные книги в произв. декоративно-прикладного иск-ва высокой ценности. Развитие книгопечатания привело к значительной демократизации К., сделало ее доступной для широких масс. В К. и. проявляется диалектика взаимосвязи эстетического и утилитарного, интернационального и национального, уникального и типового, серийного, что делает его богатым по материалу объектом для эстетических исследований.

КОЛЛАЖ (фр. collage — буквально наклеивание) — технический прием, широко использовавшийся с 1911—16 гг. в практике кубистов, футуристов, дадаистов, к-рый заключается во введении в произв. *изобразительного искусства* отличных от него по фактуре и *цвету* («контррельефных») предметов: обрывков газет, афиш, обоев и т. д. В расширенном смысле К.— включение с помощью *монтажа* в произв. лит-ры, театра, кино, живописи, музыки разностилевых объектов или тем для усиления общего идейно-эстетического воздействия. В этом плане приоритет принадлежит не модернистским школам, а более ранним реалистическим течениям, к-рых, в отличие от *модернизма*, в К. привлекала не вызывающая «нищета материала», противопоставляемая прогрессу в науке и технике, а, наоборот, стремление к обогащению выразительных средств иск-ва в соответствии с растущей демократизацией общественного сознания (напр., фотоколлажи и К. иллюстраций; театральная ширма датского сказочника Г. Х. Андерсена, обклеенная множеством вырезанных репродукций, и др.). Формалистический К. в виде «наклеенной бумаги» был позже отвергнут в значительной части лит-ры и иск-ва XX в. На смену ему пришла новая эстетика К. Как эксцентрическая *метафора*, изобразительная или звуковая, он присутствует в живописи П. Пикассо и Дж. Хартфильда, в поэзии *Блока* и *Маяковского*, в прозе Дос-Пассоса, в пьесах *Брехта* и П. Вайса, в театральной режиссуре *Вахтангова* и Э. Пискатора, в фильмах К. Маркера и С. Юткевича, в музыке Д. Шостаковича и Р. Щедрина. Вместе с тем, в противовес использованию К. лишь как одного из способов достижения эстетической выразительности в общей системе монтажа, модернизм и *массовая культура* (прежде всего *сюрреализм* и *поп-арт*) продолжают рассматривать его как нечто самодовлеющее, пытаясь путем эпатажа и контраста разнофактурных материалов найти новые способы обогащения худож. языка и эстетического сознания, часто переживавшего в XX в. периоды кризиса.

КОЛЛИЗИЯ (лат. *collisio* — столкновение) — противоречие и столкновение *характеров и обстоятельств* в произв. иск-ва (в лит-ре, театре), противоборство между характерами или внутри одного из них, вынуждающее персонажей к поступкам; худож. отражение социально-исторического конфликта реальной действительности. Являясь толчком к действию, К. определяет собой движение *сюжета* и разрешается в финале произв. Типы разрешения К. различны в зависимости от жанра произв. Понятие «К.» как одно из осн. для теории иск-ва разрабатывал *Гегель*; обоснование его роли в марксистско-ленинской эстетике дано в письмах *Маркса* и *Энгельса* к Лассалю. Понятие «К.» близко понятию «*конфликт художественный*», в советской эстетике используются оба понятия.

КОМЕДИЯ (греч. — *kōmōdia*) — жанровая разновидность *драмы*. Эстетическое воздействие К. обусловлено эмоциональным эффектом, вызываемым у субъекта различными видами смеха, связанными с ситуациями *сюжета* К., поведением ее *персонажей*, поступки к-рых вступают в противоречие с действительностью и принятыми в ней нормами общежития. В зависимости от *характеров* действующих лиц, социального и нравственного содержания *конфликтов* К. приобретает различную эмоциональную окраску: *ирония*, добродушный или горький смех, *сарказм*. К. — жанр в основе своей остросоциальный. Во все времена она служила средством осуждения нравственных пороков и проявлений социальной несправедливости. Древнегреч. К., создателем к-рой был Аристофан (V—IV вв. до н. э.), имела сказочно-шутливый и хороводно-песенный характер, истоки к-рого — в карнавальных процессиях в честь бога Диониса. Новая аттическая К. в лице Менандра (IV—III вв. до н. э.) обратилась к бытовым сюжетам. Этой традиции следовали и комедиографы Древн. Рима — Плавт и Теренций (III—II вв. до н. э.). В период средневековья в народном театре возникли жанры *фарса*, *соти*, представлявшие собой анекдотические сценки бытового характера. В эпоху Воз-

рождения расцветает К., содержащая романтические элементы — приключения, связанные преимущественно с перипетиями любви (К. Лопе де Вега, У. Шекспир), особо выделяются реалистические «Интермедии» Сервантеса. В XVII в. в Италии существовали два типа К. — «ученая», следующая образцам древнеримских К., и народная импровизационная (*комедия дель арте*). Франция дает миру образцы социально-бытовой и нравоучительной комедии, величайшим мастером к-рой был Мольер. Созданный им тип К., обличающей нравственные и общественные пороки, получил в XVIII в. развитие в драматургии др. стран: в Англии — Р. Б. Шеридан, в Дании — Л. Хольберг, в Германии — *Лессинг*, в России — Д. И. Фонвизин. В XIX в. мировое комедийное иск-во получает расцвет в России, давшей высокие образцы социальной сатиры (творчество А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, М. Е. Салтыкова-Щедрина и А. Н. Островского). В социалистическом обществе сатирическая К. выступает незаменимым средством борьбы иск-ва с негативными общественными явлениями. Яркий пример тому сатирические К. *Маяковского* «Клоп» и «Баня».

КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ (итал. *commedia dell'arte* — комедия масок) — вид театрального представления в Италии XVI—XVII вв. Истоки К. д. а., ее глубинной народности — в *фарсе* и карнавальных шествиях (*Карнавал*). Пронизанная смелой сатиричностью и духом ренессансного вольнолюбия (*Ренессанс*), К. д. а. относится к высшим достижениям европ. театра эпохи Возрождения. Один из гл. принципов К. д. а. — импровизационность (*Импровизация*): в основе *сюжета* — сценарий (либретто), обрастающий по ходу действия импровизационными разработками исполнителей. Персонажи К. д. а. являли собой не индивидуализированные характеры, а определенные социально-психологические типы, «маски», делившиеся на три группы — маски господ, слуг, носившие общее название «дзанни», и влюбленных. Игровую стихию К. д. а. определяли импровизацион-

ные буффонные трюки — т. наз. лаццо. Динамичность и яркость зрелища, ансамблевость, *буффонада*, *гротеск* — характерные черты комедии масок. Говорившие на разных диалектах, кочевавшие по Италии, а потом и др. странам, труппы К. д. а. положили начало профессиональному актерскому иск-ву Европы. К. д. а. оказала значительное влияние на европ. театр последующих веков. Ее традиции — в наследии Ж. Б. Мольера, К. Гольдони, К. Гоцци, творчестве Э. де Филиппо. Режиссура XX в. часто обращается к выразительным средствам К. д. а.

КОМИКС (англ. comics, мн. число от comic — комический, смешной) — вид печатной продукции, представляющий собой повествование в картинках с продолжениями, снабженное кратким сопроводительным текстом или репликами действующих лиц. К. выпускаются и для детей и для взрослых в виде отдельных книжек или специальных журналов, помещаются в прессе, иногда занимая целые полосы («комикстрип»). Стилистика К. позволяет вводить их в средства наглядной графической агитации (напр., «Окна РОСТА» *Маяковского*). Поэтому мн. демократические периодические издания за рубежом широко используют К. как с развлекательными, так и с сатирическими или познавательными целями. Ни с чем не сравнимое распространение К. получили в буржуазной *массовой культуре*, образовав в ней одну из ведущих отраслей. Помимо приключенческого, юмористического, эротического содержания (похождения суперменов, суперженщин и т. д.) на Западе выпускаются К. антикоммунистические, милитаристские, расистские, уголовно-патологические, к-рые изобилуют сценами ужасов, жестокости, насилия. Подобные К. имеют самый низкий, антиэстетический уровень, приравниваются часто даже самими их потребителями к «макулатуре» и «литературному хламу», что не мешает такого рода К. выполнять реакционную идеологическую и коммерческую функцию. Технически усовершенствованной на Западе формой К. является фотороман. Начав с любовных историй,

фотороман освоил все *сюжеты* собственно К. и тематически почти ничем от них не отличается.

КОМИЧЕСКОЕ (от греч. kōmīkós — веселый, смешной) — одна из осн. *категорий эстетики*, отражающая социально значимые противоречия действительности под углом зрения эмоционально-критического отношения к ним с позиций эстетического *идеала*. В истории эстетической мысли К. характеризуется как результат контраста, «разлада», противостояния: *безобразного и прекрасного (Аристотель)*, ничтожного и *возвышенного (Кант)*, мнимо основательного и значительного, действительно прочного, истинного (*Гегель*), внутренней ничтожности, пустоты и внешности, имеющей притязание на содержание и реальное значение (*Чернышевский*), нелепого и рассудительного (нем. писатель *Жан Поль*), бесконечной определенности и бесконечного произвола (*Шеллинг*), образа и идеи (*Фишер*), автоматического и живого (*Бергсон*), ценного и притязающего на ценность (*Фолькельт*). К.— это противоречие между несовершенным явлением и положительным опытом человечества, запечатленным в эстетических идеалах, общественно значимое несоответствие цели средствам, формы — содержанию, действия — обстоятельствам, сущности — ее проявлению, претензии личности — ее субъективным возможностям и т. д. К. заключено в самой реальности. Будучи одним из этапов и аспектов самого исторического процесса, оно выявляется, по словам Н. Г. Чернышевского, при сопоставлении явлений с «истинным назначением жизни», т. е. с объективной тенденцией общественного развития. К. в действительности многообразно и имеет разные степени и формы противостояния высоким эстетическим идеалам. Соответственно многообразны оттенки его отражения в иск-ве: *юмор, ирония, сарказм, сатира*, но во всех случаях — это осмеяние, социально окрашенный смех. Будучи адекватной эмоционально-эстетической реакцией человека на К., смех казнит несовершенство мира, выражает радость по случаю духовного ниспровержения зла. Поэтому К. в иск-

ве есть эстетическая форма критики, заразительно-острая, творчески активная ее форма. Особый ее характер состоит в том, что она предполагает сознательно активное восприятие, отношение со стороны аудитории. Читатель, зритель как бы подводится к самостоятельной эмоционально-критической оценке событий, включается в процесс творчески активного познания мира, требующий самостоятельной мыслительной работы по противопоставлению эстетических идеалов осмеиваемому явлению. Именно поэтому восприятие К. доставляет эстетическое наслаждение. В иск-ве сформировался ряд худож. средств, приемов отражения К.: комедийные *характеры*, обстоятельства, детали, преувеличение и заострение, пародирование, окарикатуривание, гротесковая деформация (*Гротеск*), овеществление, саморазоблачение и взаиморазоблачение *персонажей*, языковые средства (острота, каламбур), иносказание, комедийный контраст, трюк. И все эти средства заключают в себе элемент неожиданности. Эстетика давно отметила неожиданность как неотъемлемую черту К. Так, для Канта К. — внезапное разрешение напряженного ожидания в ничто. По Стендалю, наше превосходство над др. должно предстать в К. неожиданным образом. Роль удивления в смехе подчеркивал Р. Декарт. Смех — это противоположное восхищению радостное эстетическое «изумление», т. е. изумление, критически направленное против своего объекта. Поскольку К. предполагает неожиданность, повторное знакомство с шуткой чаще всего эстетически неэффективно. Отразить К. способны все *виды искусства*, за исключением *архитектуры*, к-рая имеет огромные возможности для выражения и утверждения эстетических идеалов об-ва, но лишена по самой своей природе образных средств, позволяющих критиковать, осмеивать, т. е. утверждать ч.-л. с помощью отрицания. Наиболее объемной, зримой формой отражения К. в иск-ве является жанр *комедии* во всех его разновидностях и способах воплощения в театре, кино, на эстраде.

КОММУНИКАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ (от лат. *communico* — связываю, общаюсь) — функционирование иск-ва в об-ве, в процессе к-рого оно выступает как специфическая эстетическая деятельность и средство общения. В общении людей посредством иск-ва происходит присвоение худож. и культурных ценностей, формируются эстетические потребности и способности к эстетической деятельности, эстетические идеалы. Этот процесс с обратной связью: с одной стороны, индивид формирует свое мышление, эстетический вкус, усваивая определенный набор худож. ценностей, передаваемых ему об-вом, а с др. — каждый член социального коллектива оказывает своей деятельностью влияние на всех индивидов и через них на об-во в целом. Т. обр., «развитие индивида обусловлено развитием всех других индивидов, с которыми он находится в прямом или косвенном общении...» (Маркс К., Энгельс Ф., т. 3, с. 440). Далее в процессе практической деятельности, когда в столкновении с действительностью корректируется восприятие худож. ценностей, складывается ценностная ориентация личности. В целом К. х. представляет собой сложную систему, в к-рой можно выделить отдельные циклы: об-во — художник, художник — произв. иск-ва, произв. иск-ва — потребитель. Различные ее циклы могут быть выделены и в историческом аспекте: взаимодействие произв. иск-ва со старой и новой эпохой, трансляция (передача) одной и той же худож. ценности на протяжении нескольких эпох. Циклы К. х. реализуются с помощью худож. языков, обслуживающих различные сферы эстетической деятельности. Осн. из этих циклов вычлняются как самостоятельные формы эстетической деятельности в контексте худож. культуры (*Культура художественная*), приобретая предметно-знаковый характер: худож. творчество — вид профессиональной (или самодеятельной) эстетической деятельности и его технология; худож. произв. — специфический продукт эстетической деятельности; эстетическое восприятие и сформированное на его основе эстетическое отношение —

завершение цикла и в то же время исходный момент для возобновления эстетической деятельности. Эти формы взаимообусловлены: лишь в процессе их совместного функционирования реализуется К. х., частью к-рой является иск-во. В условиях научно-технической революции, когда средства массовой информации обеспечивают трансляцию худож. ценностей практически безграничной аудитории, меняется характер и содержание К. х.: все новые и новые системы ценностей включаются в функционирование худож. культуры, к-рая становится массовой. В буржуазном об-ве этот процесс противоречив, приводя нередко к снижению уровня эстетических потребностей, идеалов, вкусов до упрощенных запросов массового потребителя. В социалистическом об-ве возможность закрепления, накопления и передачи на массовую аудиторию худож. ценностей создает предпосылки для целенаправленного формирования высоких эстетических идеалов и вкусов людей, превращения комплекса средств массовой коммуникации в важнейшую сферу эстетического воздействия и общественного воспитания трудящихся (см. также *Искусство и массовая коммуникация*).

КОМПОЗИЦИЯ (лат. compositio — составление, соединение) — значимое соотношение частей худож. произв. Понятие К. актуально для всех видов искусства. Первоначально оно разрабатывалось на материале литературного текста (*Текст художественный*). Основы его были заложены уже в «Поэтике» Аристотеля. Осн. элементами К. являются повтор, создающий ритмические ряды, и нарушение повтора (*контраст*). К. всегда имеет смысловое значение, а в словесном тексте — семантическое. Виды К. разнообразны и охватывают все формы организации худ. произв. В поэтическом тексте, напр., к ним относится кольцо — повтор фразеологического элемента в начале и в конце строфы:

Я все с тобой, когда рука неволи
Владеет мной —

И целый день, туманно ли, светло ли, —
Я все с тобой (А. Фет).

Соотношение стрóf поэтического текста — также явление К. Разделение «Божественной комедии» Данте на 3 части, из к-рых каждая делится на соответствующее число песен («Рай» и «Чистилище» по 33 песни, «Ад» как выражение несовершенства отражает и в своей структуре «неправильность» — 34 песни), завершение каждой части словом «звезды», разделение всей поэмы на терцины (трехстишные строфы) имеет глубокую философскую и худож. мотивировку и является примером совершенства К. Такие жанры, как сонет, рондо в поэзии, анекдот, святочный рассказ в прозе целиком определяются типом К. В больших прозаических жанрах наиболее активным элементом К. является сюжет. *Пропп* показал, что для всех видов волшебных сказок существует единая схема сюжетной К. В повести и романе строение К. определяется отношением *фабулы* — композиционного соотношения эпизодов в тексте — к сюжету, т. е. логико-структурной последовательности событий, о к-рых повествуется в произв. Примером конфликта фабулы и сюжета, играющего в данном случае пародийный и защитный от цензуры характер, может служить «Что делать?» Чернышевского. Роман начинается эпизодом самоубийства на мосту, нарушающим его естественное хронологическое течение. Мн. приемы К., разработанные в литературоведении, имеют общеэстетическое значение и используются в др. видах иск-ва с учетом специфики их худож. языка. Так, в живописи можно говорить о К. цвета (колорит) и линейно-изобразительной; в архитектуре — о фронтальной, объемной и глубинно-пространственной К.; в киноискусстве — о монтажной (*Монтаж*), световой, музыкально-звуковой, драматически-фабульной; в музыке большое значение имеют интонационно-ритмические (*Интонация, Ритм*) соотношения. К. — закон построения различных уровней, слоев худож. произв. Она позволяет воспринимающему субъекту идти от части к целому, от одного слоя худож. формы к др., от первичных значений и смыслов к обобщенному содержанию произв. и обратно.

КОНСТРУКТИВИЗМ (от лат. *constitutio* — построение) — 1. Направление в советской худож. культуре в 20-х гг., выдвигавшее на передний план конструктивно-техническую сторону худож. творчества. Для К. характерна критика станковизма и созерцательности в иск-ве, стремление реализовать в худож. творчестве требования конструктивной целесообразности, рациональности, функциональной оправданности, экономии. К. своеобразно отразил пафос революционной самостоятельности 20-х гг., выдвигая требование превращения иск-ва в жизнестроение, т. е. в творчество целесообразных форм, организующих реальную общественную жизнедеятельность. В той или иной форме идеи К. получили отражение во всех *видах искусства* (напр., творчество К. С. Малевича и Л. М. Лисицкого в живописи, сценические площадки театра *Мейерхольда* и др.), но перспективными они оказались лишь в прикладном иск-ве и *архитектуре*, поскольку требования конструктивности и функциональности совпадали с объективной тенденцией развития этих видов иск-ва. Применительно же к музыке, лит-ре, изобразительным иск-вам призывы превратить худож. творчество в функционально-практическое конструирование оказались несостоятельными. Нек-рые его сторонники вскоре отказались от крайностей К. и стали активными борцами за социалистическое иск-во, др. (напр., Л. М. Лисицкий, А. М. Родченко) перешли от абстрактного к реальному предметотворчеству и стали первыми советскими дизайнерами (*Дизайн*). Те же, кто настаивал на самоценности конструктивных экспериментов, оказались в лагере *модернизма*. Представители К. в архитектуре, оформившегося под воздействием концепции «производственного иск-ва» (братья Веснины, М. Я. Гинзбург, И. И. Леонидов, К. С. Мельников и др.), в своих проектных и теоретических работах, по сути дела, заложили основы советской архитектуры и градостроительства, разработали принципы худож. конструирования, стали авторами первых советских павильонов на международных выстав-

ках. К. оказал сильное влияние на формирование эстетических теорий нем. Баухауза и западноевроп. функционалистов (*Функционализм*). 2. *Стиль* советской архитектуры конца 20 — сер. 30-х гг., характеризующийся графической четкостью композиции, отсутствием декора, чередованием горизонтальных «ленточных» окон, глухих плоскостей и вертикальных лент остекления лестничных клеток. В этом смысле К. выступает обобщающим понятием, характеризующим стилистику столь разных мастеров, какими были архитекторы М. Я. Гинзбург, И. С. Николаев, Б. М. Иофан (автор проекта жилого комплекса и кинотеатра «Ударник» в Москве), Г. Б. Бархин (автор проекта комбината «Известия» в Москве) и др.

КОНТ (Comte) **Огюст** (1798—1857) — фр. философ, основоположник *позитивизма* в философии, социологии, эстетике. Условием «позитивного» (достоверного) знания для него является отказ от исследования конечных причин явлений, ибо они, по К., находятся за пределами опыта и непостижимы. С позиций агностицизма К. оспаривает правомерность философской проблематики. Позитивистская эстетика, согласно К., должна базироваться на «субъективном принципе» (т. е. на позитивистской концепции человека), на «объективном догмате» (т. е. на теоретическом учении позитивизма о внешнем мире) и на «активной цели новой философии» (т. е. на социологическом учении позитивизма). Согласно придуманной К. априорной схеме мозгового устройства человека, чувственные органы доминируют над интеллектуальными. Чувство, по К., является источником и иск-ва. Однако образы иск-ва не должны удаляться от истин науки; поэтический вымысел допустим лишь в тех пределах, в к-рых обнаруживается относительность нашего знания объекта. Критикуя аморализм «*искусства для искусства*», К. одновременно отрицает право иск-ва на критицизм, на революционный пафос. Для К. цель иск-ва — быть выразителем человеческого (индивидуального и социального) единства. Поэтому художник должен стремиться к изображению лучших

образцов, способных быть примером для подражания, т. е. к *идеализации*. Эстетика К. целиком подчинена его социально-философской системе. Нек-рые гносеологические и эстетические идеи К. были восприняты теоретиками *натурализма*.

КОНТЕКСТУАЛИСТСКАЯ ЭСТЕТИКА (от лат. *contextus* — тесная связь, соединение) — течение буржуазной эстетической мысли, возникшее в 40—50-х гг. XX в. По своим идейно-теоретическим истокам К. э. примыкает к философско-эстетической программе *Дьюи* и необихевиористской психологии Э. Толмена. Мн. лет гл. теоретиком К. э. был амер. философ и эстетик С. Пеппер (1891—1967), определивший в своих работах «Эстетическое качество», «Основания искусствоведения» и др. осн. принципы и круг проблем, подлежащих компетенции К. э. «Контекст» — осн. понятие К. э. — по характеру истолкования сближается с понятием «опыт» в прагматизме, обнаруживая при этом примат субъективно-идеалистического подхода и сопутствующих ему релятивистских тенденций. Элементы релятивизма пронизывают в К. э. трактовку всех ее проблем (эстетической ситуации, эстетической ценности и оценки и пр.). Для К. э. характерна устойчивая субъективизация эстетических понятий и категорий, к-рая проявляется в понимании *эстетического* и *красоты* как моментов опыта, зависящих от его интенсивности и глубины и в провозглашении «необратимой относительности контекстов» как возможного пространства реализации эстетических ценностей. Представители К. э. склоняются к использованию частнонаучных методов, прежде всего психологического. Но безразличие к глубинным закономерностям социально-культурного характера, связывающим субъект и объект эстетического отношения, приводит к тому, что применение этого метода трансформируется в скрупулезное описание психологических эффектов индивидуально-личностного контакта с эстетическими явлениями. В результате критерием худож. ценности объявляется психологическая удовлетворенность

эстетического субъекта, а худож. произв. отождествляется с опытом того, кто его воспринимает.

КОНТРАСТ (фр. *contraste*) — один из приемов в иск-ве, заключающийся в резко выраженном противопоставлении отдельных худож. форм ради повышения их худож. выразительности и выразительности произв. в целом, когда активное сравнение подчеркивает разные пространственные и временные качества («одновременный» К. и «последовательный» К.). Явления К. связаны с психологией восприятия форм, когда, напр., черное рядом с белым выглядит еще чернее, меньшее рядом с большим еще меньше и т. п. В изобразительных видах иск-ва К. имеет большое значение в построении разного типа систем *цвета*, масштабных отношений, в *пропорциях*. Помимо сопоставления форм, прием К. может использоваться для определенной трактовки худож. образов (*аллегории* «добра» и «зла», «любви небесной» и «любви земной»).

КОНФЛИКТ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ (лат. *conflictus* — столкновение, разногласие, спор) — прямое или опосредствованное отражение иск-вом жизненных противоречий. К. х., составляющий в своей содержательной стороне сферу тематики, может наличествовать во всех *видах искусства*, в т. ч. экспрессивных (исполненные драматизма и отмеченные трагизмом музыкальные и хореографические произв.), но рельефно и детализированно воплощается он в действии театрально-драматических, эпических, кинематографических произв., применительно к к-рым серьезные и общезначимые К. нередко называют *коллизиями*. К. воссозданию острых и напряженных К. в наибольшей мере тяготеют *театр* и *драма* с присущей им непрерывной линией слов и движений героев. По словам *Гегеля*, «богатая коллизиями ситуация является преимущественным предметом драматического искусства...». К. х. разнокачественны по своей сути. Они могут представлять собой серьезнейшие социальные коллизии (национально-государственные, классово антагонистические, общественно-нравственные) или исторически универсальные антиномии

(жизнь перед лицом смерти, конфронтации любви и ненависти, добра и зла). Подобные К. х., отмеченные драматической напряженностью и связанные с трагической скорбью, для тех, кто воспринимает иск-во, нередко обретают просветляющее, очищающее значение (*Катарсис*). Вместе с тем К. х. могут выступать и просто как недоразумения, порой веселые и забавные, т. е. в качестве феноменов неповторимо-единичных, связанных, как правило, с частной жизнью, иногда вовсе случайных, сопряженных с чьей-то интригой (что характерно для авантюрных новелл и романов, *фарсов*, водевилей, мн. комедий). К. х. либо является временным нарушением жизненной нормы, свершаясь на бесконфликтном фоне, либо, напротив, знаменует дисгармоничность сложившейся жизни. Социально-исторические противоречия, присущие определенной эпохе, акцентируются реалистическим иск-вом (*Реализм*). Ф. Энгельс говорил о желательности худож. освоения коллизий «между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления» (Соч., т. 29, с. 495). Соотношения между К. х. и действием могут быть разными. В сюжетах, преобладавших в ранний период развития иск-ва, К. х., выступая как преходящий и локальный, полностью воплощался в столкновениях между действующими лицами и в них себя исчерпывал. Гегель отмечал, что в основе таких К. х. лежит нарушение гармонического состояния, к-рое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Но К. х. (что особенно характерно для реалистических произв. последнего столетия) может воплощаться не только в прямом противоборстве *персонажей* и развивающемся от завязки к развязке действию, но и в устойчивом, стабильном фоне изображаемых событий, в не зависимых от конкретной ситуации мыслях и чувствах героев, исполненных драматической напряженности. Таковы пьесы А. П. Чехова и *Горького*, Б. Шоу и *Брехта*, по характеристике к-рого, новая, «неаристотелевская» драматургия нуждается в статике. Нежелательны как недооценка

и нивелирование К. х., что имело место в советском иск-ве и худож. критике 30—40-х гг. (т. наз. «теория бесконфликтности»), так и его безудержная глобализация, к чему склонны поборники *модернизма*, понимающие историческую реальность как извечно хаотическую и абсурдную. Пристальное внимание деятелей иск-ва к жизненным противоречиям и их претворению в К. х.— важнейший стимул создания актуальных по тематике произв. иск-ва и одновременно предпосылка преодоления этих противоречий.

КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (от англ. concept — понятие, идея, общее представление), известно также под названием антиискусство, информационное иск-во — одно из направлений *авангардизма*, рассматривающее худож. произв. как способ демонстрации понятий, употребляемых в научных дисциплинах: философии, социологии, антропологии, *искусствознании* и др. (напр., таких понятий, как «изменение», «пустая форма», «порядок», «тяжесть», «художник», «капиталист», «разрушение», «условность»). Для иллюстрации понятий используются различные материалы, наз. документацией: литературные тексты, графики, видеозаписи, человеческое тело, природные объекты, промышленные изделия, позволяющие избежать ассоциаций, связанных с применением традиционных материалов. Внутри К. и. по использованию тех или иных материалов или объектов различаются следующие течения: *боди-арт*, *перформенс*, *лэнд-арт*, видео-арт, культурное иск-во, где в качестве материала творчества выступают произв. иск-ва художников различных эпох. Концептуализм отвергает традиционные формы худож. выразительности, обосновывая свою позицию тем, что их использование означает уступку коммерческому иск-ву и может отвлечь зрителя от восприятия и понимания самого концепта, идеи. К. и. принципиально антиэстетично. Оно манипулирует с объектами не по правилам худож. логики, поэтики, а согласно принципам *функционализма*, сопоставляя их т. обр., чтобы нагляднее представить концепт. Символом концепту-

ального творчества, по утверждению его адептов, служит координатная сетка географической карты, как наглядное воплощение искусственно созданного человеком средства ориентации в пространстве. Концептуализм фиксирует внимание зрителя на самом процессе формирования замысла, идеи, закрепляя ее с помощью различного рода знаковых средств. Выражая тенденцию к дематериализации худож. творчества, он пытается породить в сознании зрителя некий воображаемый объект, модель понятия. Концептуализм в превращенной, квазинаучной форме отражает происходящий в иск-ве процесс специализации, когда проект, замысел, сценарий отделяются от худож. результата и приобретают собственную ценность в *архитектуре, дизайне*, монументальной живописи, театре, кино, на телевидении, а также порожденную научно-технической революцией потребность в рациональной организации промышленных и торговых выставок, иллюстрировании технических и научных изданий, «стыковке» самых различных видов информации: аудиовизуальной, текстовой, графической. Истоки К. и. восходят к *кубизму* с его попыткой изобразить невидимые задние и боковые стороны объекта, *сюрреализму*, создающему воображаемые миры. Концептуализм ориентируется на структурализм, к-рый подчеркивает условный, знаковый характер всех видов информации, в т. ч. и худож. Доведя до логического завершения склонность авангардизма к само-рефлексии, самоанализу и в то же время стремление к превращению в худож. язык реальных природных и социальных объектов, к созданию универсального худож. алфавита, концептуализм ставит изобразительное творчество на грань исчезновения и растворения в окружающей среде. Полное расхождение в К. и. между целью и средствами (изображение эстетических характеристик, красоты идеи с помощью антиэстетических средств) обнажило его промежуточный характер между иск-вом и жизнью, в то же время выявило новые черты совр. символизации в иск-ве.

КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ

(от лат. *conceptus* — мысль, представление) — образная интерпретация жизни, ее проблем в произв. иск-ва, конкретная идейно-эстетическая направленность как отдельного произв., так и творчества художника в целом. Различаются К. х. как непосредственное и полное выражение авторской позиции и как объективный результат творческого акта, не всегда совпадающий с субъективными намерениями художника. Во втором смысле К. х. всегда шире и богаче, чем субъективное представление автора. И это существенно даже тогда, когда между направленностью субъективных намерений художника и характером их объективации в произв. противоречий или несовпадений не наблюдается. К. х. заключает в себе не движение идеи, а движение самой жизни, уже задающей определенную идейную ориентацию. С таким пониманием К. х. сопряжена трудность ее вычленения и аналитического описания. Худож. образ многозначен, и этим определяется вариативность концептуального содержания любого значительного худож. текста (*Текст художественный*). В соответствии с исторической жизнью произв. иск-ва в сфере культуры, а также в определенной зависимости от духовного и культурного уровня аудитории, *публики*, воспринимающей это произв., его К. выступает разными своими гранями, сохраняя, разумеется, содержащуюся в ней осн. нравственно-эстетическую ориентацию. Важно различать К. х., вбирающую в себя всю полноту жизни произв., и его идейный смысл, представляющий всегда нек-рую «выжимку», логическую конструкцию. Вместе с тем важно учитывать, что идейный смысл может быть выражен в К. произв. не только «скрыто», как это имеет место, напр., в творчестве И. С. Тургенева или А. П. Чехова, но и проступать подчеркнуто резко, как, скажем, у *Достоевского*, Т. Манна или *Брехта*. Однако идея, овладевшая *персонажем* «оголенно», как раз в силу своей абстрактности подвергается испытанию полнотой жизни, представленной в К. произв. К. х. носит процессуальный характер, набирает со-

держательную емкость в живом образном потоке. Поэтому в т. наз. временных иск-вах (напр., в *литературе, музыке*) ее присутствие представляется часто более очевидным и даже «наглядным», чем в т. наз. пространственных иск-вах. Различие это, однако, относительно, и речь может идти только о формах худож. процессуальности текста: в литературе она проявляется непосредственно, а в живописи — опосредствованно, через динамику образных отношений. Да и само разделение иск-в на временные и пространственные имеет относительный характер и используется здесь лишь для раскрытия своеобразия выражения К. х. в различных *видах искусства*. К. х. объемлет всё произв. и вместе с тем включает в себе нек-рую смысловую его доминанту. Она всегда — К. человека и К. мира, взятые в своей нераздельности. Вся история иск-ва — от древн. времен и до наших дней — может рассматриваться как история концептуальных, конкретных образно-эстетических представлений о мире и человеке, его назначении, ценности, соответствии (или несоответствии) высшим общественно-историческим идеалам. К. х. можно рассматривать и в отношении к самому произв. (в этом случае выделяется и оценивается мера его полноты, завершенности, стройности и т. д.), и в отношении к объективной реальности, вызвавшей это произв. к жизни. Во втором случае К. х. выступает в качестве инструмента, способа познания жизни, ее идейно-эстетического выражения. К. произв. определяет характер его жизни в истории худож. культуры (*Культура художественная*) и степень воздействия на аудиторию. «Во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого, все сводится к концепции» (*Göte*).

КОСТЮМ (от фр. *costume* — отличительная одежда) — один из элементов эстетической культуры, характеризующий обычай, образ и стиль жизни, вкусы людей. К. отражает господствующие в об-ве представления о *прекрасном* и *безобразном*, регламентируется эстетическими идеалами и классовыми различиями, подчиняется осн. закономер-

ностям развития худож. стиля и *моды*. В истории К. было выработано огромное количество вариантов, отличающихся друг от друга по форме, назначению, использованию материала, украшениям. Художники-модельеры, создающие т. наз. «направляющую линию» в К., занимают видное место в развитии *декоративно-прикладного искусства*. В прошлом нередко бывали случаи, когда К., являясь одним из важнейших элементов оформления празднеств (*Праздник*), привлекал внимание выдающихся живописцев (напр., А. Дюрер и П. П. Рубенс), а нек-рые из них даже непосредственно создавали эскизы различных К. Так, Рафаэль был автором мундиров стрелков швейцарской гвардии в Ватикане, к-рые по традиции сохраняются до сих пор. Большое значение изображению К. живописцы придавали в портретах и жанровых картинах, используя его как худож. прием создания образа (картина П. А. Федотова «Завтрак аристократа»). Эта традиция сохраняется и развивается в совр. живописи (напр., картины В. Е. Попкова «Шинель отца» или эстонского художника Ю. К. Аррака «Люди с предметами»). В *театре, хореографии, киноискусстве* К. представляет собой самостоятельную область творчества художников. В нем соединяется достоверность функционально оправданной одежды и *условность*, необходимая для организации особого типа зрелища, в соответствии с *замыслом* режиссера, *сюжетом*, худож. традициями. Кроме того, художники театра и кино учитывают специфику восприятия К. на сцене, при кино съемках, технологию его изготовления. Формирование стиля в К. зависит от сочетания материальных возможностей и духовных потребностей людей. Причем эстетические требования выступают здесь как определяющие и стимулируют прогресс в сфере текстильного производства, различных отраслей легкой промышленности, способствуют расширению товарообмена между народами. Для эстетики К. представляет интерес и фактами заимствования различных его элементов одними народностями у др., появления и распада эстетических норм

в формах К. Так, нек-рые его элементы могут быть стабильными в течение долгого времени и у мн. народов, а др. отличаются краткостью моды и непрерывной изменчивостью. Эволюция форм К. демонстрирует вариации взаимодействия стиля и моды. В XX в. с ростом демократизации в образе жизни людей в К., особенно мужском и молодежном, на первый план выходят общие тенденции развития, подчеркиваются технологические новшества, варианты и серии. В массовом К. сам факт тиражирования однотипных форм и возможностей их сочетания создает основу для формирования интернационального стиля. Стилевые поиски в К. — это разработка как уникальных коллекций, выражающих в подчас очень сложных, выставочных образцах изменения в эстетическом восприятии людьми окружающего мира (т. наз. высокая мода), так и массовой одежды, формы к-рой могут быть и остро модными (т. наз. «джинсовый», молодежный, спортивные стили).

КРАМСКОЙ Иван Николаевич (1837—87) — рус. живописец и худож. критик, идейный вождь демократического движения в рус. иск-ве 60—80-х гг. XIX в., один из создателей и идеологов Товарищества передвижных худож. выставок («передвижники»). Созданная им галерея портретов писателей, деятелей рус. культуры, крестьян воплощает этические представления о значении человека, его душевных качествах и внутреннем мире. Религиозные сюжеты («Христос в пустыне», 1872) К. трактовал в морально-философском плане, как раздумья над современностью. Эстетические воззрения К. выражены в статьях и письмах, посвященных проблемам развития реалистического иск-ва. Эти проблемы автор рассматривает, опираясь на идеи *Белинского* и *Чернышевского*. Задача иск-ва, по К., заключается не в поисках отвлеченной «вечной красоты», а в «любви к людям», в служении интересам народа, в осуществлении важных воспитательных функций. В соответствии с этой установкой К. настаивал на нераздельности формы и содержания худож. про-

изв., отмечая, что в *живописи*, напр., эстетическую ценность несут в себе не только «краски», но и идеи, концепции, умение «говорить с миром на языке, понятном народам». Согласно К., идеал иск-ва — в постижении действительности, внутреннего мира человека, в анализе «исторического момента в теперешней жизни людей». К. придавал большое значение национальным особенностям и традициям в худож. творчестве, внимательно следил за развитием совр. иск-ва. Поддерживая художников-передвижников, он критиковал «за безыдейность» представителей *импрессионизма*. Развитие *реализма* К. тесно связывал с мечтой о лучшем, совершенном об-ве. Мысли К. оказали глубокое воздействие на его друзей-художников, на формирование личности и эстетических взглядов *Стасова*, на развитие теории реализма, утверждение принципов рус. демократического иск-ва.

КРАСИВОЕ — эстетическое понятие, определяющее *красоту* внешнего облика предметов и явлений. Если *прекрасное* обозначает высшую степень красоты (этимологически «прекрасное» — «очень К.») как во внешнем проявлении, так и во внутреннем выражении, то К. эстетически характеризует только внешнюю и формальную сторону явлений. Поэтому мы называем К., но не прекрасными черты внешности человека, части его лица, тела и т. п. В качестве К. выступают внешние проявления нек-рых закономерностей — *правильность*, *симметрия*, *пропорциональность* (*пропорции*), *ритм*, *целесообразность*, *гармоничность*, *определенные цветовые и светотеневые сочетания*. В том удовольствии, к-рое доставляет восприятие этих закономерных отношений, играет свою роль физиология органов зрения и слуха, поскольку в процессе биологической эволюции органы чувств формировались в приспособлении к восприятию закономерных отношений в природе. Однако только нормальным, комфортным функционированием органов чувств нельзя объяснить эстетическое переживание

при восприятии К. Закономерности, образующие красоту внешнего облика явлений, стали обладать эстетической значимостью, т. к. в них закрепилось утверждение человека в действительности, ибо через познание и использование закономерного человек материально и духовно утверждает себя в мире. Т. обр., К. как формальная красота, как «внешняя красота абстрактной формы» (Гегель) не бессодержательна, но ее содержание может не совпадать с содержанием и сущностью самих явлений, внешне выступающих как К. Отсюда возможно противоречие между красивой внешностью, формой, с одной стороны, и содержанием явления, его нравственной и эстетической сущностью — с др. Поэтому и существует своего рода эстетический парадокс: человек может быть красив, но не прекрасен, прекрасен, но не красив. (Ср., напр., Феба и Квазимодо — персонажей романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери»). Относительная самостоятельность К. как формальной красоты дает возможность реакционным течениям в искусстве эстетизировать *безобразное*, представляя безобразное по своей сущности явление в виде К. (напр., кинообраз супершпиона Джеймса Бонда, роль которого играет красивый актер). Формалистическое иск-во абсолютизирует формально К. (*Формализм*), превращает его в самоцель, игнорируя сущностные (содержательные) эстетические характеристики. Однако К., противопоставленное содержательной стороне явления, вырождается в бездушную красоту. К. проявляется в таких разновидностях, как грациозное — красота движения, *изящное* — красота очертаний, отточенность формы предметов и явлений.

КРАСОТА — одна из универсальных форм бытия материального мира в человеческом сознании, раскрывающая эстетический смысл явлений, их внешние и (или) внутренние качества, которые вызывают удовольствие, наслаждение, моральное удовлетворение. Высшей степенью К., выражением ее сущностного эстетического начала является *прекрасное*. В отличие от прекрасного как

эстетического идеала восприятие К. в обыденной жизни чаще всего не вычленивается из целостного восприятия окружающего мира, а служит эмоционально-эстетическим продолжением общей картины, воссоздаваемой человеку его органами чувств. Очеловеченная природа, материальные и духовные произв., прежде всего *искусство*, — все оценивается им исходя из законов целесообразности и К. Даже в тех случаях, когда эти законы нарушаются, и тогда отправным, прямым или косвенным, критерием эстетической оценки явлений — вплоть до крайности отталкивающего безобразия (*Безобразное*) — служит понятие К. Без способности переживания К. природы и искусственно созданного, а также суждений о К. и оценки ее проявлений невозможно полноценное существование человека как личности в окружающей естественной и предметной среде. Несмотря на различие объектов эстетического восприятия — физического предмета, поступка, мысли, события, общественного явления, их К. заключена и обнаруживает себя в определенной гармонической взаимосвязи, выступающей объективным источником субъективного восприятия К. Эта эстетическая закономерность бытия К. находит наиболее полное воплощение в худож. образе. Конкретно-образное выражение К. — результат акта творческой (эстетической) познания реального мира. В своей жизнедеятельности, в труде человек творит как по законам потребностей, пользы, так и, что подчеркивал *Маркс*, по законам К. Последняя, наряду с добротой, благородством, достоинством, — понятие вечное, хотя в разные времена и в разных этнических регионах в нее вкладывалось свое толкование. Но субъективность такого толкования не носит абсолютно-го характера, т. к. не порывает связей с объективной действительностью, поскольку содержание К., сами законы чувствования ее, как и эстетического мышления в целом, представляют собой своеобразную форму отражения внешнего мира. Восприятие К. (и многочисленных ее разновидностей — *красивого*, *изящного*, *грациозного*, *идиллического*)

ского и т. д.) свободно от корыстных соображений: она доставляет наслаждение самостоятельной ценностью освоенного предмета, чувственной выразительностью его внешнего вида и внутренней жизни. Независимо от субъективных приоритетов при восприятии К. формы, цвета или звука характер эстетического ощущения определяется взаимоотношением различных компонентов явлений, их *пропорциями, ритмом*, взаимосвязью частей и целого. Ощущение *гармонии* доставляет светлую радость переживания К. Человека эстетически волнует также организованность как преодоление дезорганизованности не завершенных еще до конца и требующих творческого вмешательства процессов. Взаимосвязь частей и целого определяет и К. действий человека, его поступков. В К. общественных отношений в наибольшей мере проявляется социальная сущность этого ключевого эстетического понятия: она обуславливается в значительной степени национальными, классовыми, историческими, нравственными, политическими устоями и идеалами.

КРИТИКА художественная (от греч. *kritikē* — искусство разбирать, судить) — вид литературного творчества, состоящий в истолковании и оценке худож. явлений; по образному определению *Пушкина*, К. — это «наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы. Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоко изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений». К. х. может быть литературной, музыкальной, театральной и т. д. или же совмещающей освещение тенденций развития взаимодействующих видов худож. творчества (напр., литературно-театральная К.). К. х. соотносится с научными дисциплинами, изучающими различные виды худож. деятельности, прежде всего с *искусствоведением* и литературоведением. Однако в толковании характера этой связи мнения существенно расходятся: одни считают, что, напр., литературная К. явля-

ется частью литературоведения (наряду с историей и теорией лит-ры); др. рассматривают ее как явление, в известном смысле автономное по отношению к науке. Эти разногласия отражают реальную сложность статуса К. х., к-рый исторически менялся и сохраняет высокую подвижность по сей день. К. разнообразна и по своей установке — от нарочитого субъективизма до стремления к максимальной точности осмысления материала, и по форме, стилю — от подчеркнутой эссеистичности до тяготения к логически последовательной, доказательной манере изложения. Совр. К. разнообразна по жанрам — это и рецензия, и библиографическая заметка, и проблемная статья, и обзор, и литературный портрет, и памфлет, и полемическая реплика и т. д. «Двуадресность» К. х., ее обращенность как к автору произв., лит-ре и иск-ву в целом, так и к читателю, зрителю, слушателю, способность быть проводником глубоких и плодотворных идей, в т. ч. социальных и политических, а также отражать личные, человеческие качества пишущего (образ автора) — все это приравнивает К. х. в высших ее проявлениях к лит-ре и иск-ву как таковым. «...Критика, основанная на глубоком вкусе и уме, критика высокого таланта имеет равное достоинство со всяким оригинальным творением: в ней виден разбираемый писатель, в ней виден еще более сам разбирающий» (Гоголь). В России облик совр. литературной К. сложился в первое десятилетие XIX в., когда благодаря усилиям *Карамзина*, Н. А. Полевого, Н. И. Надеждина и особенно *Белинского* она стала систематической. Усилились научные тенденции К. В деятельности Белинского требование научности К. х. приобрело философскую окраску, ибо любые литературные суждения и оценки рассматривались им как производные от общей философской концепции мира. «Задача истинной критики, — писал он, — отыскать в созданиях поэта общее, а не частное; человеческое, а не людское; вечное, а не временное; необходимое, а не случайное, — и определить, на основании общего, т. е. идеи, цену, достоинство, место и важность по-

эта». Философичность К. х., в свою очередь, вела к тому, что последняя развивалась не только как суждение о лит-ре и иск-ве, но и как суждение о жизни, осознание ее закономерностей и тенденций. На этой почве усиливались публицистические, просветительские и естественнонаучные функции К. х. (*Чернышевский, Писарев*, критики-народники), а также возникла т. наз. «реальная К.» (*Добролюбов*). Последняя обращается к худож. типу как свидетельству о реальной жизни — «разбирает, возможно ли и действительно ли такое лицо; найдя же, что оно верно действительности, она переходит к своим собственным соображениям о причинах, породивших его, и т. д.» Аналитизм «реальной К.», выполняя революционизирующую роль в об-ве, подчас приводил к упрощению или игнорированию худож. специфики иск-ва. На проблемах художественности и эстетической функции иск-ва, цельности произв. сосредоточивалась эстетическая К. (А. В. Дружинин и др.) и «органическая критика» (*Григорьев*). Возникшая на рубеже XIX—XX вв. марксистская К. х. (*Плеханов, Луначарский, Воровский* и др.) стремилась диалектически объединить разнообразные аспекты критического анализа — социологический, культурно-просветительский и эстетический. Важная роль принадлежит марксистско-ленинской К. х. в развитии совр. советской лит-ры и иск-ва, в осмыслении худож. процессов, происходящих в социалистическом об-ве, в борьбе против проявлений худож.-эстетической серости. Идеино-мировоззренческая определенность, партийность худож. творчества, утверждение гуманизма и народности, сочетание смелого новаторства, поисков соответствующих нашему времени новых худож. решений с освоением и развитием прогрессивных традиций отечественного и мирового иск-ва — вот те критерии, к-рыми призвана руководствоваться советская К. х. в оценке тех или иных явлений иск-ва.

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ (от греч. *kritikē* — иск-во разбирать, судить и лат. *realis* — вещественный, действительный) — название, закрепившееся

за осн. реалистическим методом иск-ва XIX в., получившим развитие и в иск-ве XX в. Термин «К. р.» подчеркивает критический, обличительный пафос демократического иск-ва по отношению к существующей действительности. Предложен *Горьким* для отличия этого типа реализма от социалистического реализма. Ранее использовался неудачный термин «буржуазный Р.», но и ныне принятый неточен: наряду с острой критикой дворянско-буржуазного об-ва (О. Бальзак, О. Домье, Н. В. Гоголь и «натуральная школа», М. Е. Салтыков-Щедрин, Г. Ибсен и др.) мн. произв. К. р. воплотили положительные начала жизни, настроения передовых людей, трудовые и нравственные традиции народа. Оба начала в рус. лит-ре представляют *Пушкин, И. С. Тургенев, Н. А. Некрасов, Н. С. Лесков, Толстой, А. П. Чехов*, в театре — М. С. Щепкин, в живописи — «передвижники», в музыке — М. И. Глинка, композиторы «Могучей кучки», П. И. Чайковский; в зарубежной лит-ре XIX в. — Стендаль, Ч. Диккенс, С. Жеромский, в живописи — Г. Курбе, в музыке — Дж. Верди, Л. Яначек. В конце XIX в. сложился т. наз. веризм, совмещавший демократические тенденции с нек-рым измельчанием социальной проблематики (напр., оперы Дж. Пуччини). Характерный жанр лит-ры К. р. — социально-психологический роман. На базе К. р. сложилась рус. классическая худож. критика (*Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Стасов*), гл. принципом к-рой стала народность. В К. р. социально обосновываются формирование и проявление характеров, судьбы людей, общественных групп, отдельных классов (разорение помещного дворянства, укрепление буржуазии, разложение традиционного уклада крестьянской жизни), но не судьба об-ва в целом: изменение социального устройства и преобладающей морали мыслится в той или иной мере как следствие совершенствования нравственности или самосовершенствования людей, а не как закономерное возникновение нового качества в результате развития самого об-ва. В этом заключается

присущее К. р. противоречие, в XIX в. неизбежное. Кроме социально-исторического и психологического детерминизма как дополнительный худож. акцент (начиная с творчества Г. Флобера) в К. р. используется биологический детерминизм; у Толстого и др. он последовательно подчинен социальному и психологическому, но, напр., в нек-рых произв. литературного направления, глава к-рого — *Золя* теоретически обосновал и воплотил принцип *натурализма*, этот тип детерминации был абсолютизирован, что нанесло ущерб реалистическим началам творчества. Историзм К. р. обычно строится на контрасте «века нынешнего» и «века минувшего», на противопоставлении поколений «отцов» и «детей» («Дума» М. Ю. Лермонтова, «Сага о Фарсайтах» Дж. Голсуорси и др.), представлениях о периодах безвременья (напр., у О. Бальзака, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. П. Чехова, ряда писателей и художников начала XX в.). Историзм в таком понимании нередко препятствовал адекватному отражению прошлого в исторических произв. В сравнении с произв. на темы современности, произв. К. р., глубоко отражающих исторические события, немного (в лит-ре — эпопея «Война и мир» Толстого, в живописи — полотна В. И. Сурикова, И. Е. Репина, в музыке — оперы М. П. Мусоргского, Дж. Верди). В зарубежном иску-ве в XX в. К. р. приобретает новое качество, сближаясь с разными видами *модернизма* и натурализмом. Традиции классического К. р. развивают и обогащают Дж. Голсуорси, Г. Уэллс, Б. Шоу, Р. Роллан, Т. Манн, Э. Хемингуэй, К. Чапек, *Лу Синь* и др. В то же время мн. художники, особенно во второй пол. XX в., увлекаясь модернистской поэтикой отступают от худож. историзма, их социальный детерминизм приобретает фаталистический характер (М. Фриш, Ф. Дюрренматт, Г. Фаллада, А. Миллер, М. Антониони, Л. Буньюэль и др.). К большим достижениям К. р. в *киноискусстве* относится творчество режиссеров Ч. Чаплина, С. Креймера, А. Куртиса; разновидностью К. р. был итал. *неореализм*.

КРОЧЕ (Croce) **Бенедетто** (1866—1952) — итал. философ-неогегельянец, историк, литературный критик и публицист. Эстетика — наиболее известный раздел его «философии духа». Исходную версию ее К. изложил в труде «Эстетика как наука выражения и общая лингвистика» (1902). В дальнейшем он вносил в свою теорию коррективы, не менявшие, однако, ее осн. смысла. Сущность иск-ва К. усматривал в «чистых образах фантазии», к-рые продуцирует интуиция художника (*Интуиция эстетическая*). Создание худож. образа есть «выражение чувства». Поэтому иск-во К. приравнивает к «лирической интуиции», к «априорному синтезу образа и чувства», одинаково необходимых друг другу, ибо без образа чувство слепо, а без чувства образ пуст. Образ не существует, пока интуиция не нашла внешнего предметного выражения в звуках, красках, камне, телесных движениях или словах. Вне предметной объективации может быть лишь неуловимая непосредственность чувства, к-рая лежит за порогом сознания. Чтобы быть осознанным, чувство должно быть сообщено др. Как коммуникативная деятельность иск-во, согласно К., совпадает с естественным языком повседневного человеческого общения. Т. обр., К. не просто придает буквальный смысл тезису об иск-ве как «языке чувства», но и идет дальше, переворачивая этот тезис и утверждая, что язык чувств и есть иск-во. Понимая, что допустил преувеличение, К. пытался в позднем своем произв. «Поэзия» (1936) показать специфику именно поэтической *экспрессии* по сравнению с «сентиментальной», «прозаической», «ораторской» и «литературной». В результате получилось, что подлинной речью, заключающей в себе «теоретический смысл», может быть названа только поэтическая экспрессия, являющаяся выражением спонтанной образности, первичных интуиций, благодаря к-рым и возникает поле сознания, подлежащее затем дальнейшей обработке теоретической мыслью. Поэзия, заключает К., — «интуиция и ритмизация Вселенной, а мысль — ее систематизация». Несомненно, К. поставил одну из важ-

ных для эстетики проблем худож. творчества, рассмотрев иск-во как деятельность воображения, к-рая невозможна без интуиции. Но для решения этой проблемы важно было не просто рядоположить и противопоставить интуицию и мысль, теорию и практику, чем довольствовался К., а раскрыть специфическую структуру худож. воображения (*Воображение художественное*), показать, каким образом мысль художника вплетается в ткань его воображения. Однако на эти вопросы доктрина К. не содержит ответов.

КУБИЗМ (от фр. cube — куб) — направление в изобразительном творчестве, зародившееся во Франции (его теоретики — живописцы Ж. Метценже, А. Глез и поэт Г. Аполлинер) и существовавшее в 1907—20 гг. Оказало значительное влияние на развитие авангардистского иск-ва XX в. (*архитектура*, прикладное иск-во). К., началом к-рого считают картину П. Пикассо «Авиньонские девицы», отказался от сюжетного подхода в живописи, ограничившись разработкой формально-содержательных задач, преимущественно в жанре натюрморта. Он стал поворотным пунктом в живописном освоении темы городского образа жизни. Эта тема сыграла в развитии К. ту же роль, какую в импрессионизме природа. Отказавшись от передачи атмосферы и света, трехмерной перспективы, мастера К. (П. Пикассо, Ж. Брак, М. Дюшан и др.) разработали новые формы неглубокой многомерной перспективы, позволяющей представить объект в виде множества пересекающихся и полупросвечивающих плоскостей (четырёхугольников, треугольников, полуокружностей), сосредоточенных вдоль вертикальных, горизонтальных и диагональных осей. Объект изображался одновременно с мн. т. зр., как комбинация геометрических форм, благодаря чему зритель мог видеть задние и боковые его части. Т. обр., по мнению кубистов, в их картинах не только изображался внешний вид объекта, но и было представлено знание о нем. Геометризация живописных объемов вела к безличному характеру передачи реальности, изображе-

нию форм вещей, существующих как бы вне оценки, симпатий и антипатий, чувств людей, точно просвечиваемых рентгеновскими лучами. Конструктивное сходство всех предметов, их взаимодействие и взаимосвязь — вот на что обращали внимание приверженцы К. Стремясь утвердить на полотне ощущение безличного и очищенного от субъективного восприятия предмета, кубисты вводили в свои произв. реальные предметы (пуговицы, трамвайные билеты, куски обоев, клеенки, газет), узаконив тем самым *коллаж* в виде худож. средства. В К. сочетался анализ — выявление геометрических планов вещей и синтез — их соединение. На первом этапе в К. преобладал аналитический композиционный характер, на втором (с 1912 г.) — синтетический, когда натюрморты стали более абстрактными, декоративными, плоскими и обобщенными, а аскетические зеленоватые, коричневатые, землистые и серые тона уступили место более ярким и контрастным. К. способствовал зарождению *абстракционизма*, повлиял на технику *футуризма*, *супрематизма*, *пуризма*.

КУЛЬМИНАЦИЯ (от лат. culmen — вершина) — структурный элемент *сюжета* худож. произв., момент наиболее острого столкновения противоборствующих сил, сшибки характеров, высшего накала страстей, идейного противостояния, жизненного испытания, неожиданного поворота судьбы. В К. *коллизия* достигает наибольшей степени проявления, максимальной напряженности, происходит перелом в развитии действия, подготавливающий развязку (письмо Хлестакова в «Ревизоре» Н. В. Гоголя, выстрел в драме «Дядя Ваня» А. П. Чехова и т. д.). Глубина и значительность отражаемых в произв. коллизий может привести к тому, что развитие действия осуществляется через ряд К. (напр., в романе *Достоевского* «Идиот»). Несколько кульминационных моментов встречается в многоплановых литературных произв., включающих мн. сюжетные линии («Жизнь Клима Самгина» *Горького*, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова). Бывают случаи, когда конфликт оstaat-

ся неразрешенным и произв. обрывается на самой высокой ноте, тогда К. совпадает с развязкой. К. акцентируется на основе изобразительно-выразительных возможностей того *вида искусства*, к которому относится данное худож. произв. В *музыке*, напр., К. выделяется высоким регистром, усилением громкости звучания.

КУЛЬТУРА (лат. *cultura* — возделывание, обработка, воспитание, развитие) — исторически определенная ступень развития об-ва и человека, выраженная (опредмеченная) в результатах материальной и духовной деятельности людей, в создаваемой ими «второй природе». Понятие «К.» характеризует как уровень развития определенных исторических эпох, общественно-экономических формаций, конкретных об-в, наций и народностей (напр., античная К., социалистическая К., К. майя), так и степень совершенствования различных сфер человеческой жизни и деятельности (К. труда, нравственная К., худож. К., К. быта). В самом широком смысле термин «К.» охватывает все то, что определяет специфику человеческого существования в мире (в отличие от существования всех др. живых и неживых тел), в более узком смысле им обозначают только сферу духовной жизни людей. В совр. буржуазной философии, социологии и антропологии существует мн. концепций К., стремящихся раскрыть ее смысл и сущность с натуралистических или идеалистических позиций, истолковать их либо по прямой аналогии с природными явлениями, либо как чисто духовное, сверхприродное образование. В марксистско-ленинском толковании К. выступает как продукт материально и духовно преобразующей деятельности людей, достигнутый ими уровень в овладении силами как внешней, так и собственной природы. В процессе развития К. изменяются не только вещи и идеи, но и сами люди. Охватывая с внешней стороны все предметные результаты человеческой деятельности (орудия труда, сооружения, различные виды знания, произв. иск-ва, нормы права, моральные принципы, обычаи и верования), К. по своему внутреннему

содержанию есть процесс развития самого человека как общественного существа, как целостной и гармонической личности, способ существования человека как субъекта деятельности, мера его индивидуального — творческого, социального, интеллектуального, нравственного, эстетического и физического — совершенствования. Существуют разные способы классификации К. по осн. видам. Наиболее распространено деление К. на материальную и духовную — соответственно двум осн. видам общественного производства. К духовной К. обычно относят сферу производства, распространения и потребления результатов духовной деятельности; различные виды духовного творчества, образование, просвещение, воспитание, деятельность средств массовой коммуникации — печати, радио, кино, телевидения и культурно-просветительных учреждений. Духовная К. подразделяется на политическую, эстетическую и худож., нравственную, научную и т. д. При всех способах подобной классификации гл. остается признание определяющей роли материальной К. для развития всей К. в целом. «...Для того, чтобы быть культурными,— писал В. И. Ленин,— нужно известное развитие материальных средств производства, нужна известная материальная база» (т. 45, с. 377). Др. сложная проблема — историческая типологизация К., выделение осн. исторических типов К. Каждой общественно-экономической формации присущ свой тип К., что не означает, однако, разрыва в историческом развитии К., полного уничтожения предшествующей К., отказа от культурного, в т. ч. худож., наследия (*Наследие художественное*) и традиций. Создание новой К. возможно лишь на базе критического освоения достижений К. прошлых эпох (*Традиция и новаторство*). В реальном историческом процессе К. существует в многообразных формах, к-рые не отменяют ее общечеловеческого единства и преемственности в развитии (*Преемственность в искусстве*). Марксизму чужда как абсолютизация к.-л. отдельной, частной К., так и концепция культурного релятивизма, отрицающая

идею культурного прогресса. К. — явление одновременно общечеловеческое и классовое. Общечеловеческое содержание К. обнаруживается в деятельности передовых классов, выражающих прогрессивные устремления эпохи. В. И. Ленин писал о наличии в К. антагонистических формаций «двух культур», выражающих противоположные и непримиримые интересы эксплуататорских и эксплуатируемых классов. В условиях совр. капитализма господствующая буржуазная К. обретает в осн. характер *массовой культуры*, лишенной глубокого духовного содержания и рассчитанной на примитивные вкусы, на потребительский спрос; резко обостряется противоречие между традиционно-гуманитарной и научно-технической К. Социалистическая К. — качественно новый этап развития мировой, общечеловеческой К. Наследуя все ценное в К. прошлого, она выражает новый тип общественных отношений, свободных от классовой эксплуатации и национального угнетения. Социалистическую К. характеризуют народность, коммунистическая идейность и партийность, дух коллективизма и гуманизма, сочетание интернационализма и социалистического патриотизма. В своем развитии она ориентирована на формирование целостной, гармонически, всесторонне (в т. ч. и эстетически) развитой личности. В совр. эпоху закладываются основы всемирной, общечеловеческой по своему характеру К. будущего.

КУЛЬТУРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ — совокупность худож. ценностей, а также исторически определенная система их воспроизводства и функционирования в об-ве. В качестве синонима К. х. иногда употребляется понятие «искусство». Характер и уровень развития К. х. определяется в конечном счете социально-экономическим развитием об-ва. Как отмечали основоположники марксизма, известные различия в стиле творчества Рафаэля, *Леонардо да Винчи* и Тициана были обусловлены разделением труда, сложившимся в Риме, Флоренции и Венеции того времени. Вместе с тем они неоднократно подчеркивали относитель-

ную самостоятельность развития К. х. и даже несоответствие определенных периодов ее расцвета с прогрессом об-ва в целом: «Например, греки в сравнении с современными народами, или также Шекспир» (*Маркс К., Энгельс Ф.*, т. 46, ч. I, с. 47). В К. х. входят, одновременно определяя ее специфику: совокупность наличных худож. ценностей, унаследованных от предшественников и выступающих в качестве предпосылки воспроизводства и развития К. х.; комплекс худож. ценностей данной исторической эпохи, отождествляемый с нею (напр., иск-во эпохи Перикла — Греция V в. до н. э.; иск-во эпохи Хэйан — Япония X в., К. х. пореформенной России XIX в.); набор сформировавшихся и сознательно принятых норм и «технологий», канонизированных в «священных» образцах (напр., «Шицзин» в Китае), кодифицированных в поэтиках («Поэтика» *Аристотеля* — IV в. до н. э., «Читралакшана» — одна из древнеинд. поэтик I—II в. н. э.), декларированных в манифестах и программах, теоретически осмысленных и представленных в методе худож. творчества (напр., метод *романтизма* у иенских романтиков, реалистический метод в трудах рус. революционных демократов, метод *социалистического реализма* в публикациях *Горького*); группы непосредственных творцов худож. ценностей — художников, объединенных по профессиональным или идейным принципам в корпорации, братства, кружки (напр., *прерафаэлиты* в Англии, «Могучая кучка» в России), творческие союзы; понимающая и ценящая иск-во *публика*, контингент к-рой в зависимости от социально-классовой структуры об-ва может ограничиваться «салонем» или совпадать с народом; система эстетических ценностей, обеспечивающая понимание иск-ва. К. х. неоднородна по своей социальной и худож. ориентации. В худож. плане в ней можно выделить классический, популярный и девиантный (отклоняющийся) уровни. Их соотношение весьма подвижно. Так, *импрессионизм* из девиантного («салон отверженных») перешел в классический фонд совр. европ. К. х. В антагонистических об-вах собственно

худож. ориентация находится в сложном переплетении с социально-классовой и религиозной, что придает К. х. весьма противоречивый характер. Ключ к пониманию социальной разнородности К. х. дает ленинское учение о двух культурах в каждой национальной культуре. К. х.— составная часть, ядро *культуры эстетической*, через к-рую и включается в систему общественных отношений. Однако между ними нет тождества. Они не совпадают ни по составу, ни по функциям, ни по темпам развития. Далеко не всегда выдающиеся явления К. х. становятся достоянием совр. ей эстетической культуры. Так, полотна У. Тёрнера, предвосхитившего достижения пленэра, современники не считали иск-вом. С др. стороны, К. х. не всегда отвечает назревшим эстетическим потребностям об-ва. Это образно выразил *Маяковский*: «Улица корчится безъязыкая, ей нечем кричать и разговаривать». Оптимальное отношение между К. х. и эстетической культурой предполагает развитые в об-ве эстетические потребности (*Потребность эстетическая*) и высокий потенциал К. х., призванной удовлетворять их. К. х. обладает свойствами открытой и закрытой системы. Свои образы, сюжеты, идеи она черпает в жизненном мире и в нем же находит смысл своего существования. Как только связь с миром прерывается, иск-во вырождается (*декадентство*, изоцированная, но безжизненная «игра в бисер», по образному определению Г. Гессе). Однако для того чтобы К. х. была функциональной по отношению к об-ву, она должна обладать известной автономией, что необходимо для накопления и совершенствования ее идейно-эстетического потенциала. Для совр. буржуазной эстетики характерны либо абсолютизация автономии К. х., переходящей в эзотеризм «мира иск-ва», т. е. его обращенность лишь к «посвященным», элите (*Ортега-и-Гасет*, Дж. Дики), либо ее растворение в повседневной жизни, приводящее к стиранию различий между ними. Марксистско-ленинская эстетика, выявляя и оценивая общественную роль и задачи К. х., всегда исходила из ее специфического положения в об-ве. Разви-

вая идеи *Маркса* по проблемам культуры, *Ленин* подчеркивал необходимость бережного отношения к К. х., к худож. интеллигенции, ее творческой деятельности. Следуя этой ленинской линии, КПСС видит одну из задач своей культурной политики в обеспечении широкого простора для действительно свободного творчества, повышения мастерства, дальнейшего развития многообразных форм, стилей и жанров литературы и иск-ва.

КУЛЬТУРА ЭСТЕТИЧЕСКАЯ — специализированная часть *культуры* об-ва; характеризует состояние об-ва с т. зр. его способности обеспечивать развитие иск-ва и эстетических отношений. К. э.— системное образование, имеющее сложный состав. Системообразующим элементом К. э. являются эстетические отношения и соответствующая им система эстетических ценностей. К структурно-функциональным элементам К. э. относятся: совокупность функционирующих в обществе худож. ценностей, в к-рых объективированы эстетические отношения и ценности; профессионально-специализированная группа деятелей культуры, обеспечивающая их функционирование; технические средства производства, тиражирования и коммуникации худож. ценностей; находящиеся под контролем об-ва институты (музеи, театры, библиотеки, академии, клубы и пр.), обеспечивающие функционирование К. э. и управление ею. Функциональную структуру К. э. следует отличать от ее состава, к-рый образуют самостоятельные (или смешанные) сферы эстетической деятельности (*Деятельность эстетическая*). Ядром К. э. является *культура художественная*, или *искусство* как деятельность, порождающая худож. и объективирующая эстетические ценности. Своеобразным спутником *профессионального искусства* в составе К. э. является *художественная самодеятельность*, охватывающая широкие слои трудящихся. В качестве самостоятельного пласта К. э. выступают традиционное *народное искусство*, *фольклор*, связывающие ее с народной жизнью и одновременно служащие источником пополнения кадров

профессионального иск-ва. Эстетическая деятельность постоянно вовлекает в систему К. э. различные сферы общественной практики. Традиционным элементом К. э. с древн. времен была *архитектура*, основу к-рой составляет социально-эстетическая организация пространственной среды человека (*Эстетическая организация среды*). Важнейшим элементом К. э. в настоящее время стала эстетика производства, включающая *дизайн*, или худож. конструирование промышленных изделий, эстетическую организацию производственной среды и эстетику самого труда. Эстетические принципы организации технической среды, выработанные в дизайне, распространяются на организацию естественной, природной среды, *ландшафты* к-рой приобретают и самостоятельную эстетическую ценность. Возникает комплекс проблем, решаемых на стыке экологии и эстетики (*Экологическая эстетика*). К.-э. охватывает и социальную сферу жизнедеятельности людей: культуру быта, досуг (*Быта эстетика*), спорт (*Эстетика спорта*), *праздники* и пр. Особое значение в составе совр. К. э. приобретают средства массовой информации — радио, *телевидение*, к-рые не только осуществляют функцию трансляции худож. ценностей, но и создают постоянно действующую информационно-эстетическую среду, связывающую эстетические отношения с идейно-политическими и оказывающую существенное влияние на формирование ценностной ориентации публики. Важнейшей сферой К. э. социалистического об-ва является единая система *эстетического воспитания*, охватывающая различные слои населения. К. э. характеризует не только об-во, но и индивида. Для того чтобы стать субъектом К. э., человек должен овладеть сложившейся до него системой эстетических отношений и ценностей. Эта задача решается через эстетическую деятельность. Как часть культуры об-ва К. э. социально обусловлена и вместе с тем обладает определенной устойчивостью традиций и ценностей. В процессе исторического развития мирового сообщества сформировалось и утвердилось несколько региональных типов К. э.,

обладающих относительной самостоятельностью (европ., инд., кит., арабомусульманский, латиноамер., негроафриканский и др.). Развитие капитализма положило начало образованию мировой культуры, но вместе с тем наложило отпечаток классовой ограниченности на этот процесс. В буржуазном об-ве развитие иск-ва сопровождалось отчуждением от К. э. подавляющего большинства трудящихся, занятых в материальном производстве. На этой основе происходит размежевание К. э. на «элитарную», предназначенную для «посвященной публики», и «массовую», рассчитанную на «усредненных индивидов» (*Массовая культура*). В развивающихся странах оба эти слоя буржуазной К. э. оказывают негативное воздействие на их традиционную, народную культуру. Вместе с тем в буржуазных и развивающихся странах происходит процесс демократизации К. э., «ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую» (*Ленин В. И.*, т. 24, с. 120—121). Преодоление этих противоречивых тенденций лежит через культурную революцию, являющуюся составной частью революционных социальных преобразований. Программа культурной революции применительно к условиям социалистической революции в России была разработана В. И. Лениным. Реализация этой программы в сфере К. э. предполагает: обращение иск-ва к интересам и потребностям народа; обеспечение социалистическим государством условий для свободного худож. творчества каждому, «в ком сидит Рафаэль» (*Маркс*), для всемерного вовлечения трудящихся в различные виды эстетической деятельности; превращение ценностей мировой худож. культуры в духовное достояние народа. В этом плане одной из программных установок партии, воплощающей идеи Ленина, является задача всемерно способствовать повышению роли литературы и иск-ва в деле эстетического, гуманистического по своей идейно-нравственной ориентации воспитания народа.

КУЛЬТУРНО - ИСТОРИЧЕСКИЙ МЕТОД (от лат. *cultura* — возделывание, обработка, воспитание и греч. *historia* — рассказ о прошлых событиях) — метод исследования иск-ва, использующий культуру как ключ к *интерпретации* худож. произв. и к пониманию худож. процесса. К.-и. м. исходит из того, что культура — социальная память человечества, общественный продукт деятельности людей и только в ее лоне худож. произв. может возникнуть и осуществить себя как социальный феномен, может быть воспринято и понято. К.-и. подход исходит из понимания лит-ры и иск-ва как части общей духовной *культуры*, опирается на взаимодействие худож. явлений с широким полем культуры, и в частности с худож. произв. др. *видов искусства*. Однако при вульгаризации этот подход может привести к пониманию худож. произв. как историко-культурной иллюстрации, что неправомерно. Толчок к развитию К.-и. м. дал Гердер. Основателем К.-и. школы на Западе стал фр. теоретик иск-ва Тэн, усматривавший исходную точку данного метода «в признании того, что произведение искусства есть нечто обособленное, и поэтому предметом исследования является целое, которым оно объясняется и обуславливается». К.-и. м. развивали также на Западе Г. Геттнер, Г. Пауль, а в России — А. Н. Пыпин, изучавший «общественное самосознание» и искавший «определение общественных условий», воздействующих на творцов иск-ва и на весь его склад. Пыпин полагал, что К.-и. м. особенно эффективен при изучении послегоголевской лит-ры, обретшей развернутое общественное содержание. Лит-ра должна изучаться, по его мнению, во всех подробностях, ибо ее история «имеет дело не только с чистым искусством, но также и с массой иных литературных явлений, которые имея лишь отдаленное отношение к искусству, имели значение в ходе образования и нравственных достижений общества». Позднее К.-и. м. разрабатывал Н. С. Тихонравов, соединявший историко-литературные исследования с общен историческими, подчеркивающий важность рассмотрения в це-

лом худож. явлений эпохи и народного быта. Сторонниками К.-и. м. в разное время были А. А. Шахов, С. А. Венгеров, А. И. Кирпичников, Н. П. Дашкевич и др. К.-и. м. недооценивал специфику худож. процесса, отождествлял историю лит-ры и иск-ва с историей общественной мысли, оперировал идеей «среды», не учитывая обуславливающих ее социально-классовых факторов. Т. обр., недостатком К.-и. м. была утрата границ предмета анализа (изучение вместо лит-ры и иск-ва истории культуры в целом, включая и общественную мысль) и социально-классовых критериев оценки худож. явлений.

КЬЕРКЕГОР (Киркегор) (Kierkegaard) **Сёрен** (1813—55) — датский теолог, философ-идеалист и писатель, предшественник экзистенциализма. Для мышления и личности К. характерно столкновение контрастных, несовместимых принципов и жизненных установок, что во мн. объясняется ранним влиянием на него, с одной стороны, суровой протестантской семейной атмосферы (с острым ощущением виновности человека перед богом), а с др. — увлечением нем. *романтизмом* с его эстетически-эвдемонистским культом наслаждения и подчеркиванием самоценности человеческой личности. Отсюда — характерная для К. любовь к парадоксу, стремление подчеркнуть непримиримость различных типов мировоззрений, выразившееся в романтической склонности писать свои произв. под разными псевдонимами. Осн. определение человека, по К., не разум, а существование (экзистенция), и только то мышление, к-рое исходит из экзистенции и питается ею, может быть подлинным, т. е. экзистенциальным. С этим связана присущая философии и эстетике К. углубленная саморефлексия, своего рода психология, исследующая трагические противоречия души и ее сложные отношения, а нередко и противоборство с окружающим миром. При этом К. обнаружил глубокое понимание диалектики человеческой души и большое писательское дарование. Влиянием своим на скандинавскую лит-ру К. обязан прежде всего своей книге «Или-или» (1843), где он вскры-

вает своеобразную логику развития человеческой души, внутренней жизни человека. Парадоксальная структура последней изображена в учении о «стадиях жизни» — эстетической, этической и религиозной. На стадии эстетической цель человеческой жизни — наслаждение, высшее начало для человека — красота, а высшая способность души — воображение, свободная игра фантазии; гл. жизненная установка здесь — игровая: человек ни к чему не относится всерьез, кроме собственного удовольствия. Образцом такого рода «эстетически-гедонистической личности» являются для К. герои «Люцинды» Шлегеля. Его критика эстетизма, в сущности, есть критика иенского романтизма, понятого К. «изнутри». Критика романтической иронии как способа «воспарения над действительностью» служит у К. переходом к более высокой — этической ста-

дии развития души, для которой характерна потребность в выборе самого себя, останавливающим «игру воображения» и превращающим индивида в нравственную личность. Однако и этическая стадия не есть высшая: логика развития человеческой души, по К., ведет к преодолению этой стадии, когда человек осознает ничтожность своей конечности по отношению к бесконечному богу, свою виновность и греховность перед ним и видит путь спасения в «парадоксе веры». При жизни К. его учение не получило широкого распространения. В XX в. оно пережило своеобразный «ренессанс». Его философские и эстетические воззрения, отразившие кризисное сознание буржуазного общества XIX в., оказались созвучными иррационалистическим тенденциям в буржуазном мышлении XX в. (*Иррационализм в эстетике*).

Л

ЛАБРИОЛА (Labriola) **Антонио** (1843—1904) — итал. философ, теоретик и пропагандист марксизма. Начал свой творческий путь как последователь Б. Спавенты и Ф. Де Санктиса — представителей левого крыла неополитанских гегельянцев. Выступал с критикой идей Ницше, Э. Гартмана, Кроче и неокантианства. Пришел к марксизму в последний период своей жизни. Его труды оказали влияние на формирование взглядов Грамши. Проблемы культуры, в т. ч. и худож., получили у Л. историко-материалистическое освещение. Базис, «экономическая структура» непосредственно определяет формы государственной жизни, права, морали («продукты первой степени» надстройки). Иск-во наряду с религией, наукой и философией Л. относит к «продуктам второй степени» надстройки: влияние на них базиса носит опосредствованный характер, а их историческое развитие протекает относительно самостоятельно от экономических условий. Л. резко выступал против вульгарно-экономического объяснения духовных явлений, против абстрактного, антиисторического подхода к иск-ву. Путь от базиса к сознанию, подчеркивал он, «тонкий», «извилистый». Марксизм несовместим как с «экономизмом» — толкованием иск-ва, морали и философии как непосредственных результатов экономического развития, так и с «идеологизмом» — выведением худож., нравственных и философских явлений из неких заданных принципов и понятий. Л. считал, что влияние базиса на иск-во опосредствовано исторически конкретной общественной психологией. Преодолевая влияние идеалистически мыслящих

представителей социально-психологического направления (М. Лацарус, Х. Штейнталь, А. Бастиан), он говорит о воздействии экономической структуры на социальные чувства и эмоции, а через них — на худож. культуру. Обращаясь к проблеме «психологии народов», Л. стремится материалистически истолковать социально-психологические истоки национальной специфики общественной жизни, культуры и иск-ва. Он отмечал особую чувствительность культуры к национальным условиям, выделял в этой связи роль национальных традиций и языка. Устаревшие традиции — это «цепкие пережитки», к-рые могут негативно влиять на восприятие нового в иск-ве. Для сохранения национальной самобытности культуры, иск-ва велико значение языка. При переводе худож. текста с одного языка на др. возможна даже и определенная «утрата» его культурной самобытности. Отсюда требование Л. компенсировать эту «утрату» с помощью дополнительного научного аппарата (предисловие, примечания и др.). Осн. труд Л., в к-ром получили отражение и его эстетические воззрения, — «Очерки материалистического понимания истории» (1895—96).

ЛАД — звуковысотная организация музыки; система взаимосвязей музыкальных звуков, основанная на принципах дискретности звукового пространства, соизмеримости звуковых отношений, дифференцированности значения звукоряда (зависимости неустойчивых звуков от устойчивых). Многоголосные формы Л. охватываются понятием гармонии. Л. — обнаружение логического начала в музыке, своего рода закон, прирожденный музыкальной интонации

и незримо управляющий развертыванием музыкального произв. Ладовая организация так или иначе отражает основы мирозерцания, уровень развития сущностных сил человека, его психических состояний. Так, в средневековых мелодиях, скользящих по ступеням звукоряда, свободно и ровно струилось восторженное и вдохновенное умозерцательное чувство. Музыка нового времени открыла эмоциональную полярность мажора и минора, противопоставила сферы устойчивости и напряженной неустойчивости на всех масштабно-временных уровнях музыкальной формы — от краткого мотива до целостной *композиции*, получив тем самым возможность выразить процессуальность жизни, динамизм мироощущения, напряженность волевых усилий, многообразие эмоций.

ЛАКОНИЗМ (греч. lakōnismos — краткость) — в эстетике — понятие, характеризующее способ максимально обобщенного и предельно краткого выражения творческого замысла художника. Как средство худож. выразительности Л. означает отсутствие в произв. иск-ва всякого рода излишеств, чувство меры, сдержанность. Выразительность достигается здесь благодаря использованию возможно меньшего числа знаков (напр., афористичность языка в лит-ре), что освобождает воспринимающий субъект от дополнительных представлений и ассоциаций, к-рые могли бы возникнуть в процессе созерцания эстетического объекта, и позволяет непосредственно и точно схватывать осн. идею художника. Л. в изобразительном иск-ве тесно связан с проблемой *условности*. В то же время неоправданное преувеличение роли Л. как средства худож. выразительности может привести к разрушению реалистической образности.

ЛАЛО (Lalo) Шарль (1877—1953) — фр. эстетик. Будучи сторонником позитивизма в философии, Л. тем не менее выступил против экспериментальной эстетики Г. Т. Фехнера, а также (как и Сурьо) против эстетических идей Бергсона, что послужило поводом квалифицировать его взгляды, как «антибергсо-

новскую реакцию» во фр. эстетике 20-х гг. Сторонник эстетики, основанной на научном знании, Л. считал, что она должна учитывать не только субъективные (психологизация), но и объективные факторы (уровень техники, политическая и религиозная жизнь об-ва, быт и т. д.), использовать в своих исследованиях достижения др. наук, в т. ч. математики, социологии, механики, физиологии, психологии. Рассматривая отношения об-ва и художника, Л. утверждал, что в зависимости от особенностей психики последнего его творчество может развиваться в одной из трех форм: иск-во вблизи жизни, *искусство для искусства*, иск-во вдали от жизни. Считая первую и третью форму крайностями, Л. только в средней усматривал наиболее естественную и плодотворную для иск-ва форму бытия, когда художник занят прежде всего созданием эстетически значимого произв. Гл. в худож. произв., согласно Л., является его структура, возникающая в результате полифонической (*Полифония*) организации эстетических и внеэстетических элементов и обеспечивающая его гармоничность. В методологии Л. получили отражение его занятия музыкальной эстетикой. Утверждая автономию иск-ва по отношению к социальной жизни и отказывая ему в возможности познания объективной реальности, Л. теоретически закреплял формалистические устремления буржуазного иск-ва первой половины XX в. (*Формализм*). Осн. работы: «Современная экспериментальная эстетика» (1908), «Набросок научной музыкальной эстетики» (1908), «Эстетические чувства» (1910), «Введение в эстетику» (1912), «Искусство и общественная жизнь» (1921), «Понятие эстетики» (1925).

ЛАНГЕР (Langer) Катарина Сусанна (р. 1895) — амер. философ и теоретик иск-ва; представляет семантическое направление в эстетике США (*Семантическая эстетика*). Ее концепция иск-ва, рассматриваемого в широком контексте философских и научных проблем современности, обнаруживает влияние идеалистических течений совр. буржуазной философии — неопозитивизма,

логического позитивизма, феноменологии. Следуя теории «символических форм» философа-неокантианца Э. Кассирера, Л. полагает, что вся духовная деятельность человека, как научная, так и худож., носит символический характер. В основе иск-ва, по Л., лежит особый вид символизма — презентативный, в отличие от дискурсивного, характеризующего понятийное логическое мышление. Символ в иск-ве также обладает структурой и следует логике, но его осн. функция состоит не в сообщении знания, а в структурировании чувственного опыта. Произв. иск-ва Л. рассматривает как проекции «почувствованной жизни» в пространственные, временные и поэтические структуры, к-рые существуют не в реальной действительности, а в «виртуальном пространстве». Это пространство, созданное художником, есть «видимость» (по Гегелю «кажимость»), воспринимаемая непосредственно путем *интуиции*. В теории Л. о виртуальном характере худож. формы наиболее явно выступают идеалистические черты ее эстетики. Осн. работы, в к-рых изложены эстетические взгляды Л.: «Философия в новом ключе» (1942), «Чувство и форма» (1953), «Проблемы искусства» (1957), «Дух: исследование о человеческом чувстве» (т. 1—2, 1967—72).

ЛАНДШАФТ (нем. Landschaft — пейзаж, вид) — в широком смысле — общий вид местности или то или иное ее изображение (сельский Л., культурный Л.). Первоначально Л. предстает в иск-ве лишь как синоним пейзажа, т. е. как изображение естественных природных видов («ландшафтная живопись»). С развитием природопреобразующей деятельности, созданием антропогенного, т. е. преобразенного человеком, Л. — процессом, зачастую сопровождающимся возникновением «мертвых Л.», естественный природный Л. приобретает самостоятельную эстетическую ценность. В совр. *экологической эстетике* под Л. понимается гармоническое сочетание всех природных компонентов (рельеф, морфологические части, климат, почвы, гидротермические условия, биоценозы и т. д.) на территории, со

строго зафиксированными границами. Важная роль в раскрытии и утверждении эстетической ценности природного Л. принадлежит иск-ву (творчество И. И. Левитана, Н. М. Ромадина — в живописи; М. М. Пришвина, К. Г. Паустовского, В. П. Астафьева — в лит-ре и др.). Л. — это и предмет эстетического созерцания, и условие гармоничного развития личности, и предмет специфической эстетической деятельности — ландшафтной *архитектуры*. Последняя представляет собою иск-во преобразования естественных природных форм с целью достижения эстетически организованного пространственного единства. Ландшафтная архитектура — синтетический *вид искусства*, соединяющий в единую систему архитектурные ансамбли, парки, садовую скульптуру, декоративную живопись и т. д. В ней используются как естественные природные средства (рельеф, вода, растительность, камни), так и продукты деятельности человека (технические средства, произв. иск-ва). Л., естественный и эстетически организованный, является важнейшим фактором экологического и эстетического воспитания.

ЛАТИНОАМЕРИКАНСКАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ. — В силу особых условий процесс становления и превращения эклектической и экзотической культуры Нового Света, в т. ч. и философско-эстетической мысли, в относительно единое самостоятельное целое оказался затяжным. Такая ситуация была predeterminedена исп. завоеванием и колонизацией континента в XVI в., сложнейшими проблемами трансплантации («пересадки») испано-португальской культуры на чуждую почву, ассимиляцией этим новым образованием элементов индейских, а в нек-рых регионах африканских культур, существовавших преимущественно в форме народных традиций, *фольклора* и т. п. О философии как воплощении самосознания осуществляющей себя латиноамер. культуры стало возможным говорить только в XX в. Это был процесс освоения языка чужой европ. культуры, уяснения его значений и использования их применительно к собственному

миру, ассимиляции на этой основе европ. идей. В рамках этого процесса развертывается деятельность интеллектуалов, получивших впоследствии наименование «поколения патриархов» (1910—30 гг.), вменивших себе в обязанность стимулировать становление философского мышления и вместе с тем заимствование, интерпретацию и пропаганду отдельных направлений европ. мысли или идей отдельных ее представителей, чье творчество отвечало латиноамер. умонастроениям. Для «поколения патриархов» типично увлечение идеями *Бергсона*, *Кроче*. На собственно эстетической проблематике среди философов этого периода концентрирует внимание перуанец А. Деустуа (1849—1945), чьи соч. «Общая эстетика» (1923) и «Прикладная эстетика» (1932), следуя в общем русле крочеанства, не отличались самобытностью и оригинальностью, но тем не менее сыграли положительную роль в плане философско-эстетического просвещения. С 30-х гг. в Латинской Америке начинает набирать силу молодое поколение мыслителей, теоретические симпатии которого предопределялись как изучением философии в университетах Германии, так и стремлением, используя термины «чужого» языка, обозначить собственное лицо латиноамер. мысли или, по крайней мере, способствовать культурно-философскому самосознанию своих народов. Особую популярность в Латинской Америке приобретают философско-эстетические идеи *Ортеги-и-Гасета*, распространяемые через посредство обосновавшихся здесь после Гражданской войны в Испании его учеников, а также идеи нем. философов В. Дильтея, Э. Гуссерля, М. Шелера и *Хайдеггера*. Тяготение к феноменологии и экзистенциализму оказывается доминирующим. Одновременно отмечается увлечение в широких кругах интеллигенции теорией *Шпенглера*, поскольку его идеи стадильности и независимости культур, перенесенные на латиноамер. почву, позволяли, по мнению его сторонников, отбросив мерку линейного прогресса, согласно к-рому Латинская Америка безнадежно отставала, впи-

сать свою культуру в историю великих культур. Характерен также интерес к теории *мифа*. Ряд латиноамер. теоретиков (в т. ч. перуанец М. Иберико) полагали, что миф в его функции носителя нравственных норм и традиции может послужить инструментом, пригодным для выявления основ и формирования своей аутентичной культуры, к-рая грядет на смену обветшавшей, «закатывающейся» европ. культуре (теория «космической расы» мексиканца Х. Васконселоса, идеи нек-рых философов Боливии). При этом не всегда осознавался антигуманистический смысл рожденных европ. кризисом взглядов Клагеса. Среди философов второго поколения, ориентированных на исследование эстетических проблем, выделяется мексиканец С. Рамос (1897—1959). В своих соч. «Философия художественной жизни» (1950) и «Исследования по эстетике» (1963) он разрабатывал ценностную проблематику на основе аксиологии М. Шелера. Особый интерес представляет творчество уже упоминавшегося М. Иберико из Перу (р. 1892). Его эстетические ориентации связаны с кругом идей Бергсона, а позднее — Хайдеггера. Иберико утверждает, что философия не столько гипотеза, сколько впечатление о мире, ее метод должен быть эстетическим, коль скоро только таким способом можно охватить и выявить смысл нашего впечатления. Развивая концепцию *пейзажа*, опирающуюся на ортегианский постулат «я есть я и мои обстоятельства», Иберико считает, что человек вкупе с пейзажем образует целостный живой мир, в к-ром неэффективны субъект-объектные отношения и к-рый воспринимается только в личном контакте посредством герменевтической интуиции (*Герменевтика и искусство*). Согласно Иберико, язык не служит наличным материалом для поэзии, а является ее собственным рождением. Эстетическая проблематика находилась также в сфере творческого внимания аргентинских философов К. Астрада (1894—1970), ориентировавшегося сначала на экзистенциализм, а позже перешедшего на позиции марксизма, и феноменолога Х. Л. Гер-

перо (1899—1957). В совр. период получили известность лежащие в русле неокантианства идеи мексиканского профессора М. Буэно (р. 1923), оригинальная деятельность на эстетическом поприще поэта *Паса*, а также труды чилийского феноменолога Ф. Мартинеса Бонати (р. 1929). В фундаментальном соч. последнего «Структура литературного произведения» (1961) в полемике с эстетикой Кроче и экзистенциалистской эстетикой предпринята попытка доказать наличие общих законов построения худож. произв. Конструируя модель коммуникативной ситуации, Мартинес указывает, что реально такая ситуация возникает только тогда, когда говорящий и слушающий выступают как непосредственные участники общения. Ситуация же читателя литературного произв. дает уникальную возможность созерцать различные коммуникации со стороны: воображаемая фраза рождает собственную коммуникативную ситуацию, непосредственными участниками к-рой реальные автор и читатель не являются; и именно поэтому они способны ее наблюдать. Наиболее известными представителями марксистской эстетики в Латинской Америке являются: основатель Компартии Перу Х. К. Мариатеги (1895—1930), аргентинец *Агости*, мексиканец А. С. Васкес (р. 1915) и кубинский худож. критик и эссеист Р. Ф. Ретамар. Хотя Мариатеги и не создал единой концепции иск-ва, тем не менее его эстетические суждения отличались редкой пронизательностью, широтой, неприятием догматизма. На страницах возглавляемого им журнала «Амаута» перуанский марксист пропагандировал творчество мексиканского художника-коммуниста, Д. Ривера, итал. писателя Л. Пиранделло, иск-во Ч. Чаплина, рассказывал о худож. творческой и организаторской деятельности *Луначарского*, обличал *эпигонство*, *натурализм* и массовую псевдокультуру. Переход в совр. ему живописи от изображения вещей к изображению идей оценивался Мариатеги как углубление в человеческое, хотя он и отмечал с горечью утрату цельности, свойственную вели-

кому иск-ву прошлого. А. С. Васкес — автор фундаментального труда «Эстетические идеи Маркса» (1965), в к-ром помимо рассмотрения эстетических воззрений *Маркса* и ряда совр. марксистов дан глубокий анализ судеб иск-ва при капитализме, Р. Ф. Ретамар приобрел популярность своим эссе «Калибан» (1971), посвященным анализу происхождения и специфики латиноамер. культуры. Для него и др. представителей кубинской эстетики и иск-ва характерны поиски новых форм и худож. средств, соответствующих отражаемой революционной действительности.

ЛАФАРГ (Lafargue) **Поль** (1842—1911) — деятель международного рабочего движения, один из «самых талантливых и глубоких распространителей идей марксизма» (*Ленин В. И.*, т. 20, с. 387), автор работ по философии, истории культуры, языка и лит-ры. В литературно-критическом наследии Л. запечатлен сложный процесс овладения марксистской методологией эстетического анализа. Историко-материалистическому методу *Маркса* посвящена серия теоретических и исторических этюдов Л. Однако марксистская диалектика была усвоена Л. недостаточно органично. Это побуждало *Энгельса* отмечать незрелость нек-рых его работ и предостерегать своего ученика и друга от опасности вульгаризации марксизма. Интересы Л. в области эстетики сосредоточивались прежде всего на исследовании формирования худож. сознания под влиянием общественной борьбы, социально-экономических условий развития иск-ва. С этих позиций он рассматривал *романтизм* в лит-ре эпохи фр. революции XVIII в., выявляя в нем как дворянские, так и буржуазные тенденции. Индивидуализм романтиков, их гипертрофированная страстность, увлеченность экзотикой были, по мнению Л., реакцией на превратности политического развития Франции, на неожиданности рев. террора: Отсюда же мистицизм романтиков, их склонность к католицизму в противовес рационализму и материализму; утверждаемому революцией. Однако при осмыслении романтизма, в частности в односторон-

ней оценке творчества В. Гюго, проявились элементы вульгарного социологизма, присущие эстетической платформе Л. Считая художника «репрезентативным типом класса или эпохи», Л. порой отождествляет худож. творчество с выражением узкоклассовых интересов. Диалектическая непоследовательность в понимании специфики иск-ва помешала ему увидеть и осознать идейно-худож. многообразие романтизма, в частности оказалось упущенным из виду рев. крыло этого течения. В методологическом отношении более зрелыми являются выступления Л. против натурализма и позитивистской эстетики. Следуя в русле марксистских идей, Л. философски и эстетически обосновывает преимущества реалистического худож. метода О. Бальзака (*Реализм*) перед натуралистическим, «чисто механическим воспроизведением жизни». Указывая на отдельные проявления натурализма у Золя, на несостоятельность физиологического фатализма как принципа истолкования человеческих судеб, Л. отмечает в то же время «могучий талант», подлинное новаторство писателя, его чуткость к новым социальным явлениям, умение убедительно показать разрушительное влияние на личность буржуазных общественных отношений. Лучшие произв. Золя Л. противопоставляет безжизненному романтизму, мелочному «реализму» эпигонов гонгуровской школы, а также декадентскому «искусству для искусства». Литературно-критические работы Л. «Происхождение романтизма» (1885—96), «Легенда о Викторе Гюго» (1885), «Сафо Доде» (1886), «Дарвинизм на французской сцене» (1890), «Деньги» Эмиля Золя» (1891) — живое свидетельство пути формирования в марксистской эстетике принципа единства объективности и партийной страстности в оценке явлений иск-ва.

ЛЕВИ-СТРОС (Lévi-Strauss) Клод (р. 1908) — фр. этнограф, основатель структурной антропологии. Сын художника, Л.-С. был восприимчив к эстетическим воздействиям. Этому способствовало и музыкальное образование, в особенности знакомство с Вагнером,

к-рого Л.-С. позднее признает родоначальником структурного изучения мифов, и с рус. композитором и дирижером И. Ф. Стравинским. Хотя предметом исследования Л.-С. являются мышление и культура первобытных народов, его научные изыскания оказали влияние на развитие *искусствознания*, литературоведения и эстетической теории в целом. Л.-С. принадлежит разработка объективированных в мифах структур мышления первобытных народов и объясняющей их теории. Особенностью мифологического мышления, по Л.-С., является его относительная автономия от социальных инфраструктур, его закрытый характер. Понимание мифов обеспечивается тем, что каждый из них служит как бы *метафорой* др., раскрывающейся в результате внутренней перекодировки, моделью к-рой является внепонятийная структурность *музыки*. Не случайно и свой труд «Мифологические» Л.-С. строит по аналогии с принципами музыкальной *полифонии*: «ария разорителя гнезд», «фуга пяти чувств», «кантата опоссума». Исследования Л.-С. проливают свет на единство эстетической культуры человечества. Общность социальных условий первобытных народов Америки, Юго-Восточной и Восточной Азии, Океании находит отражение в общности структур их мифов и первобытного изобразительного иск-ва, в частности, в симметричном развороте изображения на масках и лице (татуировка). По мере утраты мифом функционального значения на его основе формируется иск-во, к-рое использует его содержательные структуры в качестве формальных опор, наполняя их новым содержанием. Хотя ряд положений структурной антропологии Л.-С. остаются дискуссионными, разработанные им структурные методы исследования используются наряду с теорией информации и семиотикой при анализе худож. текстов. Мн. идеи и исследовательские программы Л.-С. перекликаются с подходами, выработанными в советской науке 20—30-х гг. Г. Г. Шпетом, *Проппом*, П. Г. Богатыревым, О. М. Фрейденберг, а также с эстетическими изысканиями *Эйзенштейна* и ис-

следованиями *Бахтина*. Осн. труды Л.-С.: «Структурная антропология» (1958), «Мышление дикарей» (1962), «Мифологические» (1964—71), «Пути масок» (1975).

ЛЕНИН Владимир Ильич (1870—1924) — теоретик марксизма, творчески развивший его в новых исторических условиях, организатор и вождь Коммунистической партии Советского Союза и международного коммунистического движения, основатель Советского государства. Формированию и развитию эстетических взглядов Л. способствовали его богатейшая эрудиция, глубокое знание и изучение явлений отечественной и мировой культуры, *революционно-демократической эстетики*, а также его неизменный интерес к различным *видам искусства*, особенно к худож. лит-ре и музыке, и основательное знакомство с ними, непосредственное общение с видными деятелями культуры и иск-ва (напр., тесные контакты мн. годы поддерживал Л. с *Горьким*). Разработанная Л. диалектико-материалистическая теория отражения стала методологической основой совр. марксистской эстетики и *искусствознания*. Рассматривая процесс познания как отражение внешнего мира в сознании человека, Л. обосновал диалектически-противоречивый характер отражения, показал, что оно не простой, зеркально-мертвый акт, а сложный процесс, для которого характерно активное, творческое отношение субъекта познания к отображаемой действительности. Л. раскрыл исторический характер явлений духовной культуры об-ва, доказал необходимость выявления их гносеологических и социально-классовых корней. Ленинская теория отражения позволила выявить несостоятельность идеалистических концепций иск-ва, разрывающих его связи с действительностью. Правдивое отражение закономерностей последней в ее ведущих тенденциях (*Отражение художественное, Реализм*), отражение существенного, *типического*, выступает, в свете ленинской теории, важнейшим критерием ценности иск-ва. Серия статей Л. о *Толстом* является образцом конкретного применения принципов диалекти-

ки, теории отражения к анализу худож. творчества, выявлению его идейно-эстетического своеобразия. Называя Толстого «зеркалом русской революции», Л. подчеркивал социально-классовую обусловленность процесса отражения действительности в иск-ве: «Толстовские идеи, это — зеркало слабости, недостатков нашего крестьянского восстания, отражение мягкотелости патриархальной деревни...» (т. 17, с. 212). Выступая как против бесстрастного объективизма, так и против вульгарного социологизма в понимании худож. творчества, Л. показал, что отражение действительности в произв. иск-ва («Толстой поразительно рельефно воплотил... черты исторического своеобразия всей первой русской революции...» — т. 20, с. 20) неотделимо от субъективного отношения к ней художника, дающего эстетическую оценку изображаемому с позиций определенных социальных идеалов. По логике ленинской мысли «горячий, страстный, нередко беспощадно-резкий протест» Толстого против полицейско-казенного государства и церкви, «обличение капитализма» (т. 20, с. 20—21) — необходимое условие худож. ценности и социальной значимости его произв. Худож. обобщение существенного, закономерного в действительности осуществляется, по Л., через индивидуальное, единичное: «...весь *гвоздь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов*» (т. 49, с. 57). Т. обр., процесс худож. творчества рассматривался Л. как диалектическое единство объективного и субъективного, познания и оценки, единичного и общего, социального и индивидуального. Положение о связи иск-ва с социальной действительностью получило углубленное толкование в разработанном Л. учении о партийности иск-ва. В работе «Партийная организация и партийная литература» (1905) ложным идеям о «незаинтересованности» иск-ва, «барскому анархизму», замаскированной зависимости буржуазного художника от денежного мешка Л. противопоставил лозунг пролетарской, коммунистической партийности иск-ва,

открытой его связи с идеями социализма, жизнью и борьбой революционного пролетариата. Считая социалистическое иск-во «частью общепролетарского дела» (т. 12, с. 100—101), Л. был далек от игнорирования специфики худож. деятельности, диалектически связывая принцип партийности с вопросом свободы творчества. Указывая на социальные предпосылки формирования худож. таланта, Л. критиковал субъективно-идеалистический лозунг абсолютной свободы творчества. Столь же резко выступал он против принижения специфики творческой индивидуальности художника (*Индивидуальность в искусстве*), постоянно напоминал о необходимости бережного отношения к таланту. В иске-ве, писал Л., «безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию» (т. 12, с. 101). Но подлинную свободу творчества, подчеркивал Л., художник обретает лишь в сознательном служении народу, революции, социализму: «Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды» (т. 12, с. 104). Теоретические вопросы худож. творчества рассматривались Л. в органической связи с задачами революционного преобразования об-ва. Л. определил осн. идейную направленность социалистической культуры, в т. ч. *культуры художественной*, конкретные пути ее становления и развития. Сущность культурной революции раскрывается Л. в работах «Странички из дневника», «О нашей революции», «Лучше меньше, да лучше» и др. Культурная революция предполагает, по Л., самое широкое народное образование и воспитание, открывающее доступ народным массам к культурным ценностям, воспитание новой, подлинно народной интеллигенции, переустройство быта на социалистических началах. Л. прозорливо предвидел, что в результате культурной революции родится новое, многонациональное иск-во, способное воспринять и творчески переработать лучшие до-

стижения мировой худож. культуры. Это будет «действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст формы соответственно своему содержанию». Указывая на необходимость освоения культурных богатств, накопленных в процессе исторического развития об-ва, Л. в то же время выступал против не критического отношения к культуре буржуазного об-ва, внутри которой нужно различать реакционную культуру господствующих классов и «элементы демократической и социалистической культуры» (т. 24, с. 120). Процесс освоения, переработки и развития худож. культуры прошлого должен происходить «с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры» (т. 41, с. 462). Л. подверг резкой критике нигилистическое отрицание всей прошлой культуры теоретиками Пролеткульта. Пролетарская культура не является «высочившей неизвестно откуда», говорил Л. на III съезде РКСМ. «Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества...» (т. 41, с. 304). Попытки «лабораторного» создания нового иск-ва, обоснования «чистой» пролетарской культуры Л. считал теоретически неверными и практически вредными, заключающими в себе угрозу отрыва культурного авангарда от масс (т. 44, с. 348—349). Подлинная социалистическая худож. культура должна быть не только итогом культурного развития человечества, но и «уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс». Народность является, по Л., не только неотъемлемой чертой нового, социалистического иск-ва, но и одним из принципов освоения культурного богатства. Оценка худож. наследия сквозь призму худож.-эстетических идеалов народных масс не означает, однако, упрощенного отбрасывания всего сложного в истории худож. культуры. Освоение худож. наследия должно способствовать формированию у трудящихся эстетического вкуса, пробуждению в них «художников». Сформули-

рованные Л. принципы *партийности* и *народности* иск-ва, бережного отношения к худож. таланту и культурному наследию и др. легли в основу политики Коммунистической партии в области развития советской лит-ры и иск-ва.

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ (Leonardo da Vinci) (1452—1519) — итал. художник, архитектор, инженер, естествоиспытатель, воплотивший в себе универсальный гений эпохи Возрождения. Л. учился живописи у Верроккьо и в 20 лет в виде исключения был принят в худож. гильдию Флоренции. При жизни Л. славу ему создали живопись («Мадонна Бенуа» («Мадонна с цветком»), «Мадонна в гроте», «Джоконда» и др. полотна), работа над фреской («Тайная вечеря») и моделью колоссального конного монумента герцога Сфорца в Милане, естественнонаучные опыты, архитектурные и инженерные проекты. Личность Л. привлекала внимание историков иск-ва и эстетиков на протяжении четырех веков, хотя холодное *совершенство* его живописи не вызывало особого интереса до конца XIX в., когда творчество Л. стало стержнем концепции аполлонийского иск-ва *Ницше*. С 1797 г. достоянием мировой культуры стали «кодексы» (дневники) Л., но подлинный интерес к Л. как мыслителю характерен уже для XX в. Тысячи разрозненных заметок Л. включают теоретические разработки разных проблем иск-ва (теории воздушной перспективы, света и цвета, *пропорций*, отображение эмоций в живописи, построение научной анатомии человека и животных), намного опередившие его время и получившие развитие в теории иск-ва XVII—XVIII вв. Боготворя природу и призывая *художников* быть ей верными всегда, Л. далек от *натурализма*: «Живописец спорит и соревнуется с природой... Жалок тот мастер, произведение которого опережает его суждение; тот мастер продвигается к совершенству искусства, произведения которого превзойдены суждением». Осн. соч., в к-ром рассматриваются эстетические проблемы, — «Книга о живописи».

ЛЕССИНГ (Lessing) **Готхольд Эфраим** (1729—81) — нем. философ-просве-

датель, драматург, эстетик, теоретик иск-ва и литературный критик; «отец новой немецкой литературы» (*Чернышевский*). Деист, близкий по своим философским воззрениям пантеистическому материализму Б. Спинозы, Л. был сторонником веротерпимости. Оценивая три т. наз. мировые религии (иудаизм, ислам, христианство) как равноправные (легенда о трех перстнях в драме «Натан Мудрый»), при этом отстаивал необходимость замены религии гуманистическими идеалами. Л. боролся за создание демократической национальной культуры, оказал большое влияние на развитие эстетической мысли и лит-ры в Германии. В его эстетических взглядах получили отражение свойственные его мировоззрению материалистические тенденции. Он выступал за сближение иск-ва и лит-ры с жизнью, освобождение их от оков сословно-аристократической нормативности. Иск-во, по Л., есть подражание природе, толкуемое широко, как познание жизни. В противовес принципу *идеализации*, утверждавшемуся *Винкельманом*, предложил реалистическую интерпретацию специфики поэзии. В отличие от пространственных иск-в (*скульптуры, живописи*), где предметом изображения являются тела с их видимыми свойствами, в поэзии посредством слова передаются действия, развивающиеся во времени. Живопись больше идеализирует, поэзия же глубже раскрывает страсть, борьбу, индивидуализирует, она способна охватить жизнь во всем ее богатстве. Обосновывая теорию реалистического иск-ва, Л. использует учение и терминологию *Аристотеля* для борьбы с *классицизмом*, особенно фр., и холодным *академизмом*, противопоставляя им реалистическое творчество Шекспира. Разрабатывая учение о характере, Л. противопоставляет «забиякам на котурнах» и жеманному придворному иск-ву типичный характер (*Типическое*), свойственный не только *трагедии* (как думал *Дидро*), но и *комедии*. Л. заложил основы нем. реалистической драматургии и театра, рассматривая последний как трибуну, как «добавление к законам», важное средство общественного воспи-

тания. Осн. теоретические произв. Л.: «Лаокоон. О границах живописи и поэзии» (1766) и «Гамбургская драматургия» (1767—69).

ЛИ ВЕРНОН (Lee Vernon) (Подлинное имя Пейджет Вайолет) (1856—1935) — англ. писательница, автор трудов по истории культуры и эстетике; известна своей разработкой проблемы *прекрасного* в русле теории «вчувствования» (*Вчувствования теории*). В данной теории ее привлекала возможность показать активную роль субъекта (зрителя) в процессе эстетического восприятия природы и иск-ва. Первоначально на ее эстетических воззрениях сказывалось влияние У. Джемса и амер. исследователя иск-ва Б. Бернсона, акцентировавших внимание на особенностях физиологического состояния воспринимающего субъекта. В дальнейшем она отказалась от одностороннего физиологизма и перенесла акцент на психологические способности, проявляющие себя в процессе динамического восприятия объекта: слияние воедино воли, эмоций и интеллекта, активизацию памяти и воображения, соединение прошлого опыта человека с настоящим и будущим, координацию различных ощущений (синестезию). В исследованиях проблем теории лит-ры, а также психологии творчества и худож. восприятия она также делала упор на активность сознания как на гл. условие адекватного прочтения худож. произв. Ее литературно-критическую деятельность высоко ценил Б. Шоу. Осн. соч. по эстетике — «Прекрасное» (1913).

ЛИППС (Lipps) **Теодор** (1851—1914) — нем. философ, психолог, эстетик, выдвинувший в работе «Эстетика пространства и оптико-геометрические иллюзии» (1897) теорию *эмпатии*, или вчувствования. Согласно этой теории, воспринимая к.-л. предмет, субъект совершает особый психический акт, проецируя на этот предмет свое эмоциональное состояние, в результате чего возникают позитивные или негативные эстетические впечатления. Эти впечатления, по Л., не пробуждаются худож. творением, а привносятся в него. Так, неодушевленные формы (архитектурные со-

оружения) при их восприятии ощущаются полными внутренней жизни: воспринимая их, субъект как бы подымается вместе с высокой линией, сгибается вместе с кругом и т. п. Л. считал, что именно этим объясняются геометрические иллюзии, когда, напр., вертикальная линия воспринимается более длинной, чем в действительности, ибо наблюдатель в данном случае чувствует себя как бы вытягивающимся вверх. Данные о вчувствовании субъекта используются в *психологии искусства*. Теория Л. оказалась не способной предложить критерий, позволяющий отличить собственно эстетическую реакцию от др. форм вчувствования, не имеющих отношения к иск-ву, за что справедливо подвергалась критике. Эстетические взгляды Л. нашли выражение в его труде «Эстетика, психология красоты и искусства» в 2-х т. (1903—1906).

ЛИРИКА (от греч. *lyrikos* — исполняемый под аккомпанемент лиры) — один из трех осн. родов худож. текста, наряду с *эпосом* и *драмой*. В отличие от эпоса Л. чаще всего бессюжетна, в отличие от драмы субъективна. Особенность лирического произв. в том, что оно содержит и передает субъекту восприятия информацию не столько о событии, сколько о личности говорящего — носителя авторской речи, а через нее нередко и о собственном «я» поэта. Не случайно осн. свойством Л. часто считают способность эмоционально «заражать» (*Толстой*). Разумеется, для того чтобы «заражать» Л. должна выражать социально и культурно значимые эмоции и создавать образ носителя таких эмоций — «лирического героя». Народная, фольклорная, архаическая Л. связана с ритуалом (календарная, обрядовая Л.), к-рый, организуя бытовые ситуации, распределяет между их участниками социально значимые чувства. Напр., исполнительница погребального плача создает ритуализованную, культурно значимую модель эмоций, воспринимаемую окружающими как их собственные эмоции. В лирической поэзии нового времени поэт создает определенный социокультурный тип личности, эмоции и самый строй внутреннего мира к-рого

становятся достоянием коллектива и языком общения между людьми данного социума. Поэтическая личность, возникающая в сознании читателя, слушателя на основании знакомства с различными текстами Л., как бы предшествует каждому отдельному лирическому произв. и получает самостоятельное бытие по отношению и к тому или иному тексту, и к биографической личности автора. Между последней и поэтическим «я» могут возникать сложные, диалектически противоречивые, а порой и драматические отношения. На одном полюсе возникает объективация лирического героя, отделение его от реального авторского «я», вплоть до создания пародийной маски и псевдобιοграфии (Козьма Прутков), на др. — полное романтическое слияние этих образов, перестройка поэтом реальной биографии по поэтическим канонам, «жизнестроительство». Неразличение биографического и поэтического «я» — обычное явление. Между тем любой биографический факт, попадая в поэтический текст, меняет свой статус, превращаясь в факт семиотический и социокультурный. Это же следует сказать о проблеме «искренности» лирического произв., к-рую нельзя отождествлять с биографической реальностью. Искренность человеческого переживания становится фактом эпохальной искренности, только преображаясь в худож. текст и приобретая тем самым значение социокультурного выражения коллективной эмоций. Оплакивая в традиционных формулах чужого ей покойника, исполнительница погребального ритуала искренна. Она заражает аудиторию и сама заражается создаваемым ритуальным образом. А вот человечески искренний автор, но плохой Л. оказывается поэтически неискренним. Усложнение совр. Л. связано с обогащением социокультурных ролей в XX в. и с необходимостью противостоять нивелирующим тенденциям индустриальных процессов. Если высокая Л. талантливых поэтов XX в. эстетически поддерживает индивидуализацию общественных эмоций, выступая в качестве культурного противовеса обезличивающим процессам, то Л. буржуазной массовой культу-

ры, а в нек-рых своих проявлениях и социалистической культуры для масс (*Популярное в искусстве*) сама является частью этих процессов.

ЛИТЕРАТУРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ (от лат. *littera* — буква) — вид искусства, в к-ром материальным носителем образности является речь (словесные высказывания). Воспроизводя (изображая) предметы, Л. х. вместе с тем в отличие от *изобразительных искусств* в собственном смысле слова (от живописи, скульптуры и др.) и от *синтетических искусств* (театра, кино, телевидения) имеет дело с образами «невещественными» (*Лессинг*), лишенными прямой зрительной достоверности (наглядности), т. к. слово не обладает чертами визуального сходства с тем, что обозначает. «Все другие искусства, подобно живой действительности, действуют прямо на чувства, поэзия действует на фантазию...» (*Чернышевский*). Невещественность образов, обуславливая нек-рую ограниченность Л. х., вместе с тем раскрывает перед ней уникальные познавательные перспективы: посредством слова реальность постигается компактно и оперативно во всей многоплановости ее проявлений, не только чувственно воспринимаемых, но и умопостигаемых. При этом Л. х. (что недоступно иным видам иск-ва) претворяет в предмет изображения речь как форму человеческого сознания и поведения (в виде диалогов и монологов, в т. ч. внутренних), постигая и воспроизводя процессы мышления с сопутствующими им эмоциями, намерениями, а также сферу духовного общения между людьми. В Л. х. (и только в ней) человек предстает говорящим — в качестве носителя речи. По верной мысли *Гегеля*, Л. х. распространяется на все, что «так или иначе интересует и занимает дух». Она выступает и как самое проблемное из иск-в: писатели и поэты нередко включают в произв. свои обобщающие суждения о жизни, тем самым сближая Л. х. с публицистикой или философией. Именно в ее сфере формируются направления в иск-ве нового времени: творческие программы *классицизма, сентиментализма, романтизма, реализ-*

ма и т. п. Л. х. обладает поистине бескрайними возможностями воспроизведения действий в широком смысле, т. е. процессов, протекающих во времени. При этом изображаемые посредством слова процессы (цепь поступков, намерений, мыслей, переживаний человека; циклические и поступательные изменения в окружающей его среде, в т. ч. природной) могут активно трансформироваться, растягиваться и сжиматься, а их отдельные «звенья» — меняться местами. Л. х. не имеет ресурсов для воссоздания пространства в его чувственно воспринимаемой достоверности, но ей доступны обобщенные пространственные представления (об удаленности и приближенности, просторе и тесноте, верхе и низе и т. п.), порой имеющие в произв. символическую значимость. Будучи невещественными, образы Л. х., однако, отнюдь не оторваны от сферы чувственно воспринимаемого: они будят у читателей яркие представления о видимой реальности. Л. х. — «это искусство пластического изображения посредством слова» (*Горький*). Речевая ткань произв. (с ее синтаксисом) также обращена к слуховому воображению. «Плох тот художник прозы или стиха, который не слышит интонации голоса, складывающего ему фразу...» (*Белый*). В этом смысле Л. х. являет собой иск-во воспроизведения человеческого голоса, несущего эмоционально окрашенную мысль. Л. х. имеет своим предшественником *фольклор*. Худож. словесность, обратившись к письменной форме бытования, освободилась от изначальных фольклорных синтезов и стала собственно Л. х., к-рая обрела значимость для широких слоев об-ва благодаря распространению грамотности, а также появлению книгопечатания. В эпохи становления наций и их культур Л. х. стимулирует формирование и упрочение литературного языка (в России решение этой исторической задачи было начато *Ломоносовым*, продолжено *Карамзиным* и завершено *Пушкиным*). Авторитет Л. х. в XIX в. возрос вследствие интенсивного становления реалистического метода в иск-ве (*Реализм*). По словам *Белинского*, поэзия (в широком

смысле) «представляет собою всю целостность искусства» и есть его «высший род». Однако в совр. культурно-худож. ситуации она отнюдь не стоит над иными видами иск-ва, являясь в семье муз первой среди равных. В то же время, используя энергию воздействия слова на человеческое сознание, Л. х. имеет огромную познавательно-идеологическую значимость: лучшие ее произв. становятся для об-ва актом самосознания, благотворно влияют на культурный кругозор и нравы читающей публики, способствуют ее *эстетическому воспитанию*. Можно выделить две осн. формы бытования Л. х.: в виде чтения, как такового, и в составе восприятия худож.-синтетических произв., где имеет место творческая *интерпретация* созданного писателями и поэтами худож. текста (инсценировки литературных произв. в театре, кино и на телевидении, в т. ч. оперные, балетные и пантомимические спектакли и фильмы; вокальная музыка; иллюстрированные книги как соединение Л. х. с *графикой*).

ЛОМОНОСОВ Михаил Васильевич (1711—65) — рус. ученый-энциклопедист, поэт, мыслитель, общественный деятель. Был членом Санкт-Петербургской академии наук и Академии художеств; за успехи в иск-ве мозаики избран в Болонскую академию. В творчестве Л. отразилось свойственное ему сочетание понятийного и образного мышления, выдающихся способностей человека науки и иск-ва. В натурфилософии Л. подчеркивались не только значение принципа детерминизма и естественных закономерностей, постигаемых разумом, но и «гармония и согласование природы». Эстетическое восприятие космоса ярко выражено в его философской поэзии («Утреннее размышление о Божием величестве», «Вечернее размышление о Божием величестве при случае северного сияния»). Социальные явления он анализировал в их смысловом и эмоциональном значении. История, согласно Л., наполнена событиями, впечатляющими своим драматизмом; этико-эстетические достоинства исторических повествований должны быть выше, чем литературных произв., поскольку исто-

рический пример по силе воздействия на умы и сердца людей превосходит худож. вымысел. Л. сыграл важную роль в реформе рус. языка, предрешившей конец церковно-славянской книжной культуры. Значительное расширение лексического состава нового литературного языка, сближение его с разговорной речью и вместе с тем сохранение всего богатства письменной традиции — таковы осн. принципы реформаторской деятельности Л. в рус. словесности. Предложенная им теория «трех стилей» (высокий, средний, низкий), по словам *Пушкина*, вела к «счастливому слиянию» всех живых сил рус. литературного языка. Наряду с *Тредиаковским* Л. принадлежит заслуга разработки новой системы рус. стихосложения. Он выдвинул полиметрическую теорию, обосновывающую закономерность различных размеров рус. тонического стиха; был сторонником применимости различного вида рифм в рус. поэзии. Л. широко опирался на литературное наследие. Выдержками из соч. эпохи античности, средневековья, Возрождения, нового времени насыщена его «Риторика». Он хорошо знал памятники древнерус. культуры, рус. фольклор. Новый этап в развитии отечественной лит-ры Л. связывал с заменой старых лексических норм новыми, рациональными, придающими законосообразность, точность и общезначимость словесному творчеству. Нормативность, логичность, рациональность, распространенные на область лит-ры, сближают эстетические воззрения Л. с традициями классицизма. Однако в его творчестве наряду с логикой разума полным признанием пользуется стихия чувств, вдохновения, эмоционального порыва: в худож. произв. «разум к чувствам свести должно и с ними соединить». Поэзии Л. свойственны неожиданность словоупотребления, метафоризация поэтического стиля, эмоционально-психологическая выразительность эпитетов. Литературное творчество Л. многожанрово — от трагедии («*Тамира и Селим*», «*Демофонт*») до сатиры («*Гимн бороде*»). Мн. его худож. произв. являются по сути своей социально-философской публицисти-

кой. С пониманием он относится к жанру любовной лирики, не порицает поклонников *гедонизма*, но для своей лиры выбирает путь гражданственности, отражения общественных интересов. Эстетика худож. творчества у Л. связана с эстетикой бытия и познания. Его эстетико-творческое кредо изложено в стихотворении «*Разговор с Анакреоном*».

ЛУКАЧ (Lukács) **Дьёрдь** (1885—1971) — венгерский философ, эстетик, литературовед. Р. в Будапеште; философское образование получил в Гейдельберге (Германия). Мировоззрение Л. претерпело сложную, противоречивую эволюцию от идеализма к марксизму. С самого начала творческого пути Л. в центре его внимания были проблемы эстетики, культуры и лит-ры. Особый интерес вызывает рус. культура, творчество *Достоевского*, *Толстого*. Мн. эстетические работы молодого Л. получили известность лишь в 70-е гг., после опубликования т. наз. «Гейдельбергской эстетики». Активный участник венгерского и международного коммунистического движения, Л. в 30-е — нач. 40-х гг. живет в СССР, принимает участие в культурной жизни страны, в литературных дискуссиях тех лет, выступает против Пролеткульта. Стремясь дать целостное изложение марксистско-ленинской эстетики, Л. в сотрудничестве с советским философом М. А. Лифшицем исследует такие фундаментальные темы, как проблема отражения в иск-ве (*Отражение художественное*), сущность реализма, соотношение содержания и формы в искусстве. Ленинскую теорию отражения Л. применил позднее к анализу таких эстетических категорий, как прекрасное, мимесис, катарсис и др. Его эстетическая концепция направлена против формализма, схематизма и вульгарного социологизма. Все его выступления этих лет пронизаны пафосом борьбы против фашизма, против демагогических попыток поставить на службу фашистской идеологии духовное наследие Германии. Вернувшись в 1945 г. на родину, Л. активно участвует в формировании венгерской социалистической культуры, мн. делает для знакомства венгерского читателя с рус. и совет-

ской лит-рой. Взгляды Л. были не всегда последовательными, порой он допускал серьезные политические ошибки. Последние годы жизни и деятельности Л. отмечены завершением мн. творческих исканий и начинаний в области эстетики. В 1963 г. вышел в свет его фундаментальный, синтетический труд «Своеобразие эстетического», в котором с позиций марксизма дается обоснование сущности эстетического подхода к действительности, излагается категориальная структура марксистско-ленинской эстетики. В теоретическом наследии Л. важное место занимают и др. его работы по эстетике: «Душа и формы» (1910), «Теория романа» (1920), «Гёте и его эпоха» (1946), «Теория литературы Маркса и Энгельса» (1949), «Великие русские реалисты» (1951), «Проблемы реализма» (1955), «Статьи по истории эстетики» (1956).

ЛУНАЧАРСКИЙ Анатолий Васильевич (1875—1933) — советский государственный и общественный деятель, теоретик и практик социалистического культурного строительства, эстетик, худож. критик, искусствовед. Эстетические воззрения Л. складывались в острой полемике с рус. философами-идеалистами Н. Бердяевым, С. Булгаковым, В. Розановым и др. Он выступал с критикой *декадентства*, отстаивал идейность, партийность худож. творчества. Уже в ранний период деятельности Л. ставил задачу создания «синтетической» эстетики. Л. стремился связать категориальный аппарат эстетики (категории *прекрасного*, *трагического*, *возвышенного*, *героического* и т. п.) с философскими проблемами человека. Он считал, что эстетические переживания способствуют превращению революционных идеалов в «великую жизненную задачу для широкой социальной личности». Обстановка общественной реакции после поражения революции 1905—1907 гг. явилась одной из предпосылок увлечения Л. эмпириокритицизмом, попыток «дополнения» марксизма особой «социальной мифологией» — богостроительством. *Ленин*, резко критикуя Л., увидел в то же время в его эстетических взглядах здоровое начало и выразил на-

дежду «отделить» Л. от Богданова «на эстетике» (т. 18, с. 366—367). Разрабатывая комплексную, «синтетическую» эстетику, Л. выделяет психофизиологический и социально-философский аспекты исследования *эстетического*, выявляет осн. этапы развития эстетического отношения к действительности: «предэстетический» (начальный) этап развития чувственных восприятий и представлений, «узкоэстетический» взгляд на мир, не идущий дальше непосредственной эмоциональной реакции, выраженной в чувстве удовольствия — неудовольствия; эстетическое в широком смысле слова — осознанное переживание собственно человеческих, универсальных связей с миром. Гл. направление развития эстетического отношения к миру заключается, по Л., в интеллектуализации, наполнении его социально-мировоззренческим содержанием, сближении с научно-философским и нравственным отношением к реальности. Эстетическое он считал неотъемлемой стороной марксистского мировоззрения, предпосылкой созидательно-преобразующего отношения к действительности: «Только осознав себя частью прекрасного и великого целого, человек стремится сделать это целое прекрасным и великим». Л. выступал против как упрощенно-просветительского понимания искусства, так и различных вариантов идеологизированного, «чистого» искусства, выдвигал серьезные возражения против вульгарно-социологического подхода к худож. деятельности и ее результатам. Выделяя в качестве центральной идеологическую функцию искусства, он понимал ее как широкое эстетическое воздействие на личность. Л. обратил внимание на сложный и неоднозначный характер воздействия искусства, опосредствуемый формами внутренней активности личности. Говоря о «заражении чувствами» с помощью искусства, он имел в виду пробуждение всей эмоциональной сферы личности. Л. внес вклад в осмысление теоретических и практических аспектов проблемы воздействия худож. оформленной среды на человека, к-рая призвана будить мысль и чувство, напоминать человеку о его творческом назна-

чении, формировать умение «многолично относиться к предмету», помогать стать подлинным «хозяином вещей». *Эстетическое воспитание* Л. рассматривал в качестве одного из осн. направлений формирования гармонически развитой личности. Важнейшей характеристикой последней является, по мысли Л., способность к эстетической оценке всего многообразия жизни, сознательное стремление к саморазвитию, преодолению своего несовершенства, к социальному творчеству. Цель эстетического воспитания может быть достигнута только на основе комплексного применения различных форм трудовой, игровой, худож. деятельности, освоения личностью достижений культуры. Особое место в эстетическом воспитании, активизации творческих сил личности Л. отводил *театру*. Деятельность Л. оказала значительное влияние на разработку методологических основ *искусствознания*, худож. критики, на становление и развитие советской эстетической науки, теории и практики эстетического воспитания. Осн. соч., в к-рых отражены эстетические взгляды Л.: «Основы позитивной эстетики» (1904), «Марксизм и эстетика» (1905), «Театр и революция» (1924), «Воспитание нового человека» (1928), «Искусство как вид человеческого поведения» (1930).

ЛУ СИНЬ (наст. имя Чжоу Шужэнь) (1881—1936) — кит. писатель, публицист и литературовед, основоположник совр. кит. лит-ры. Эстетические взгляды Л. С. претерпели значительную эволюцию. В начале творческого пути он выступал проводником идей романтической эстетики (прежде всего П. Б. Шелли и Карлейля), разделяя т. зр. романтиков на поэзию, на ее созидательную роль, на общественное предназначение иск-ва: Поэты, по Л. С., призваны «бороться с самим небом, противостоять человеческой серости», возбуждать глубокие чувства в сердцах не только современников, но и последующих поколений. В традиционной кит. поэзии Л. С. стремился выявить струю, аналогичную *романтизму*. По его мнению, аналогом романтического творчества Дж. Байрона в Древн. Китае может считаться поэ-

зия Цюй Юаня. Л. С. верил, что иск-во способно изменить природу человека; отводил иск-ву важную роль в формировании у людей творческого воображения. Преображение реальности (гайцзао) считал неизменным атрибутом худож. творчества. При этом он выступал как против копирования явлений природы в иск-ве, так и против отхода от изображения реальных объектов. В творческом процессе Л. С. выделял три фактора: предмет природы (тянью), размышление над законом вещей (сыли) и эстетическую *идеализацию* (мэйхуа). Иск-во, по Л. С., есть «эстетическая идеализация предмета природы на основе размышления над законом вещей». Познакомившись в конце 10-х гг. с идеями рус. революционных демократов и марксистской эстетики, Л. С. пришел к материализму в эстетике, а затем (на рубеже 20—30-х гг.) стал крупнейшим теоретиком нового революционного иск-ва Китая, последовательно отстаивая принципы *реализма*. Л. С. мн. сделал для популяризации в Китае рус. и советской лит-ры (переводы рус. классики, а также соч. Горького, А. А. Фадеева и др.), подчеркивал активную посредническую роль советского иск-ва в приобщении кит. народа к богатствам мировой худож. культуры. Осн. соч. Л. С. по эстетике и теории лит-ры: «О силе сатанинской поэзии» (1908), «Революционная пролетарская литература в Китае и кровь ее авангарда» (1931), «Краткая история китайской прозы» (1933).

ЛЭНД-АРТ (от англ. land — земля, art — искусство) — вид *концептуального искусства*, использующий в качестве материала природные объекты. Возник на Западе на рубеже 70-х гг. XX в. под влиянием идеологии контркультуры, противопоставляющей социально-иерархической организации производственных и управленческих процессов буржуазного об-ва жизненные формы архаических, племенных об-в, природное — социальному, бессознательное, инстинктивное — рациональному. Одновременно Л.-а. явился своеобразной реакцией худож. сознания на экологический кризис, разрушение при-

родной среды. В нем отразилась и тоска нек-рой части худож. интеллигенции по иск-ву, тесно связанному с природной жизнью, и попытка возврата к утерянным эстетическим ценностям, и борьба с буржуазной коммерциализацией иск-ва. Л.-а. ориентируется на архаические формы *архитектуры* и изобразительной деятельности: египетские пирамиды, фрески Тассили, мегалитические структуры типа Стоунхенджа, менгиров (одиночных столбов), дольменов (древн. усыпальниц), дзэнских японских садов из камней. Архитектурные творения лэнд-артистов достигают огромных величин. При создании т. наз. произв. Хейзера «Двойной негатив» в невадской пустыне было передвинуто 240 тыс. т грунта; «Обсерватория» Морриса в Голландии — это огромный кольцевой вал диаметром 90 м и высотой около 3 м; «Спиральный холм» Смитсона сочетает природный холм с кольцевой дамбой диаметром 45 м. Творения Л.-а. полностью видны только с воздуха, поэтому в музеях и галереях экспонируются их фотографии или проекты. Создавая свои объекты, художники Л.-а. широко используют древнюю символику лабиринтов, кругов, спиралей, магических знаков с целью подчеркнуть значимость мифологического мышления и необходимость возвращения к нему. Идеи, реализуемые псевдоархаическими формами их творения, — отражение пессимистических настроений, неверия в социальные возможности научно-технической революции в условиях капиталистического об-ва. Т. обр., эти художники берут на себя роль оракулов, а представленное их творениями «иск-во» Л.-а. в целом, ориентированное на архаику и мифологию, хотя и этого или нет, включается в русло неоконсервативной идеологии.

ЛЮКСЕМБУРГ (нем. Luxemburg, польский Luksemburg) **Роза** (1871—1919) — деятель польского, нем. и международного рабочего движения, одна из основателей «Союза Спартака» и Компартии Германии (КПГ), теоретик и пропагандист марксизма, литератур-

но-худож. критик, публицист. Через все эстетическое и литературно-критическое наследие Л. последовательно проходит идея неразрывного единства иск-ва, действительности и революции. Под этим углом зрения она и раскрывает одну из осн. тем своего литературно-критического творчества — место художника в революции, его социальную роль. Так, в одной из первых своих статей «Адам Мицкевич» (1898) Л. рассматривает все творчество поэта, его подъемы и спады в сопричастности с развитием польского революционного движения, с восстаниями 30-х гг. и их подавлением. Выступая против теории «мирного вращающегося» социализма в капитализм, она обосновывает плодотворность для иск-ва связи с передовой идеологией, с революционной борьбой трудящихся. В статье «Глеб Успенский» Л. характеризует писателя как вождя разночинной рус. интеллигенции, выразителя идеологии народничества. В отклике на книгу *Меринга о Шиллере*, написанную для рабочих, Л., солидаризируясь с автором, подчеркивает несостоятельность обывательского понимания революционности как любой формы протеста, отстаивает тезис о социальной направленности революционного действия и в этой связи поддерживает идею о необходимости освоения, глубокого проникновения в смысл драматургии Шиллера. Л. выступает за «тенденциозное иск-во» (*Тенденциозность*) как часть революционного процесса, против *натурализма* и *декадентства*. Рассматривая рус. лит-ру (статьи, посвященные В. Г. Короленко, *Толстому*, классической лит-ре XIX в. в целом), она высоко оценивает ее обличительный пафос, остроту социальной проблематики и высокие худож. достоинства. Хотя Л. не всегда последовательно проводила принципы марксистского анализа произв. иск-ва, подменяя порой при оценке их содержательной стороны социальные критерии моральными, она неизменно оставалась на позициях отстаивания прогрессивного реалистического иск-ва (*Реализм*), отражающего интересы народа.

М

МАНЕРА (итал. *maniera*) — характер исполнения к.-л. худож. произв. отдельным автором, его индивидуальный стиль, проявляющийся в выборе худож. средств и их *интерпретации*. Понятие «М.» возникло в XV—XVI вв. в Италии, где обозначало или выражение индивидуальности мастера (*Индивидуальность в искусстве*), или стиль определенной эпохи (Л. Гиберти, Дж. Вазари). Во втором употреблении термин «М.» дополнялся обычно соответствующими определениями («византийская», «греч.», «нем.», «совр.», «новая»), помогая классификации направлений в иск-ве эпохи Возрождения (*Возрождения эстетика*). Большое распространение термин «М.» получил в XVI в., в связи с чем для характеристики стиливых особенностей иск-ва переходного периода от Возрождения к *барокко* впоследствии стало употребляться название «*маньеризм*». Он противопоставлялся принципам подражания природе, обозначая некое высшее, идеальное понимание худож. формы. Понятие «М.», обозначающее нечто предваряющее стиль, привлекало теоретиков *классицизма* (П. Беллори, Л. Ланци). В последующее время понимание М. как худож. выражения эпохи в теории и истории иск-ва полностью вытесняется понятием *стиля*, применяясь лишь для обозначения проявлений индивидуального начала в худож. творчестве (аналогично понятию «почерк» и др.).

МАНРО (Munro) **Томас** (р. 1897) — амер. эстетик, представитель неопозитивизма. Эстетика, по М., — не философская, а эмпирическая наука, ориентированная на конкретные наблюдения и

эксперимент, на изучение таким способом факторов возникновения, функционирования и восприятия иск-ва, процесса создания худож. ценностей. Красота рассматривается М. как ценность, возникающая в эстетическом опыте, а иск-во определяется как деятельность по организации материала с целью создания такого опыта, к-рый наряду с эстетической ценностью может включать в себя и мн. др. аспекты (познавательные, нравственные, политические, воспитательные). В основе конкретных исследований М., касающихся взаимодействия *видов искусства* и *эволюции стиля*, лежит анализ формообразования. Именно форму как способ организации чувственного материала в произв. иск-ва М. считает решающим критерием эстетической оценки, связывая учение о форме с психологией восприятия. Произв. иск-ва, по М., — не просто физическая структура, а также и эстетическая форма — стимул к восприятию, к эмоциональным оценочным реакциям, к-рые различаются у разных людей, а понять их помогает психология. Поставив в центр своей эмпирической эстетики изучение проблем формы и формообразования, М. в этом ракурсе разрабатывает морфологию иск-ва, в к-рой предлагается ряд принципов классификации его видов. Но плюрализм подходов к худож. деятельности, позволяя охватить почти все ее наличные формы, приводит к существенным просчетам в теории. Ограничив систематизацию иск-ва лишь классификацией форм, М. оставляет в стороне вопрос об их сопряжении с особенностями худож. содержания. Его классификация оказывается в полном смысле

формальной, не перерастает в систему, вскрывающую существенные связи между видами иск-ва, уходит в «дурную бесконечность». Предлагаемая М. программа *эстетического воспитания* (приобщение к миру иск-ва и формирование духовно развитого гражданина об-ва) гуманистична. Однако она не учитывает существующих в буржуазном об-ве социальных перегородок, затрудняющих доступ к культуре выходцам из низших слоев об-ва. Осн. работы М.: «Научный метод в эстетике» (1928), «К превращению эстетики в науку» (1956), «Художественное образование. Его философия и психология» (1956), «Эволюция в искусстве» (1963).

МАНЬЕРИЗМ (от итал. *maniera* — манера, стиль) — худож. течение, проявившееся в различных *видах искусства* Западной Европы XVI в. на переходном этапе от Ренессанса к *барокко*. М. отразил нарастание кризисных явлений в позднем Возрождении, когда гл. целью творчества было провозглашено следование «красивой и ученой манере», «идеальным» образцам иск-ва Ренессанса (*Ренессанс в искусстве*), но без присущей им глубины содержания и гуманизма. В Италии представителями М. были живописцы А. Бронзино, Ф. Пармиджанино, живописец и архитектор Дж. Вазари, скульптор Б. Челлини. Гл. эстетическим критерием М. было выражение субъективной идеи худож. образа, рождающегося в душе художника. Приверженцы М. проводили резкую грань между фантазией *художника* и воплощением ее в материальную форму. В композиционных построениях, цветовой гамме, в музыке и поэзии М. достигалась виртуозность профессионального мастерства (*Профессиональное искусство*), к-рая сочеталась с академической официальностью (*Академизм*), рассудочным аллегоризмом, аффектацией чувств и эклектизмом в использовании уже встречавшихся в иск-ве худож. приемов. Во второй половине XVI в. М. становится господствующим направлением в придворном иск-ве Италии. Он оказал влияние на нек-рых представителей фр. и нидерландской

живописи, а также на фр. и испан. поэзию придворного типа (XVI—XVII вв.). Творчество ряда художников М. тесно смыкалось с религиозно-мистическими течениями. В то же время в М. получила отражение и «светская» эротическая тематика, соответствующая вкусам дворянства и нарождавшейся буржуазии. В теориях М. господствовали идеи *неоплатонизма*, опирающиеся на средневековую схоластику, символику чисел, астрологию.

МАРИТЕН (Maritain) Жак (1882—1973) — фр. католический философ, представитель неотомизма; в период второй мировой войны и в послевоенные годы жил и преподавал в США. Разделяя осн. положения эстетики *Фомы Аквинского*, М. считал необходимым развить ее тезисы в соответствии с собственной утопической программой «обновления» буржуазной культуры на основе религиозного «интегрального гуманизма». В центре внимания М. проблемы специфики худож. творчества и общественной роли иск-ва. Предлагая религиозно-идеалистическую интерпретацию творческого процесса, он различает иск-во и поэзию. Под иск-вом М. подразумевает деятельность художника по созданию произв. в конкретных исторических обстоятельствах. Поэзия же предстает у него внутренним побудительным источником творчества, порожденным мистическим озарением в ходе контакта с божественным абсолютom. В понимании соотношения иск-ва и поэзии позиции М. близки эстетике фр. *персонализма*. Не отвергая значимости интеллекта художника для создания произв. иск-ва, М. все же отводит решающую роль творческой *интуиции*. Именно она, по М., способствует появлению худож. идей, неправоммерно лишаемых им познавательного содержания. Иск-во выглядит, т. обр., символическим выражением божественной красоты, переплавленной в горниле подсознания, эмоционально-интуитивного мира художника. Иррационализм воззрений М. на худож. творчество настолько очевиден, что встречает критическую реакцию даже мн. приверженцев эстетики неотомизма. Хотя М. и порицает крайности

совр. *модернизма* в иск-ве, но в целом усматривает в нем надежного союзника в религиозно-нравственном «обновлении» западной культуры. Особенно высоко оценивается им практика *экспрессионизма*. М. свойственно негативное отношение к сугубо моралистическому истолкованию задач иск-ва, автономность внутренних целей к-рого постоянно им подчеркивается. В то же время роль художника в совр. общественной жизни в конечном счете связывается им с воплощением в сфере культуры религиозно-нравственных ценностей христианства. Реакционно-романтический социальный идеал М. задает и его взгляд на общественную миссию иск-ва. Осн. эстетические соч.: «Искусство и схоластика» (1920), «Границы поэзии» (1926), «Ситуация поэзии» (1938, совместно с Р. Маритен), «Творческая интуиция в искусстве и поэзии» (1953).

МАРКС (Marx) **Карл Генрих** (1818—83) — создатель (вместе с *Энгельсом*) научного мировоззрения — марксизма, включающего в себя диалектический и исторический материализм, политическую экономию и научный коммунизм, вождь международного пролетариата. *Ленин* писал, что в «марксизме нет ничего похожего на «сектантство» в смысле какого-то замкнутого, закостенелого учения, возникшего *в стороне* от столбовой дороги развития мировой цивилизации» (т. 23, с. 40). Марксизм возник в гл. русле течения всей мировой культуры и впитал в себя не только достижения предшествующей философской, экономической и социальной мысли, являющиеся гл. «прямыми и непосредственными теоретическими» источниками марксизма, но и в более широком плане — все достижения научной, этической, эстетической мысли человечества. С полным правом, следовательно, можно говорить и о худож.-эстетических предпосылках возникновения и развития марксизма. М., как известно, рос в высокоинтеллектуальной духовной атмосфере. С детства для него были близкими имена Гомера, Шекспира, Сервантеса, *Вольтера* и *Руссо*, Расина и *Лессинга*. Увлечение иск-вом, собст-

венные поэтические и литературно-критические опыты благотворно отразились на зрелых произв. М., сочетающих глубокую теоретическую мысль с блестящей худож. формой изложения. Развитие его худож. самосознания шло рука об руку с развитием политического самосознания. Мир свободолюбивого иск-ва побудил его стать на революционно-демократические позиции, а потом способствовал его переходу на позиции коммунизма. Переход этот начался еще в период сотрудничества в «Рейнской газете» (1842—43) и непосредственно проявился в статьях, опубликованных в «Немецко-французском ежегоднике» (1844), отмеченных темпераментом революционного борца и совершенным литературным стилем пламенного публициста. Литературно-худож., эстетический интерес представляют первые совместные произв. М. и *Энгельса* «Святое семейство» (1845) и «Немецкая идеология» (1845—46), изобилующие беллетристическими реминисценциями, содержащие язвительную, уничтожающую критику представителей мелкобуржуазных течений. Шедеврами литературного стиля, сочетающего четкую и образную научную мысль с литературно-худож. формой изложения, являются «Манифест Коммунистической партии» (1848), написанный вместе с *Энгельсом*, а также памфлет «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» (1852). Словесная ткань даже такого строго теоретического творения М., как «Капитал» (1857—83), пронизана метафорическими оборотами, сравнениями, аллегориями. Марксизм, следовательно, в своих истоках есть система как научно-теоретическая, так и худож.-образная, эстетическая. Причем худож.-сатирическое начало в произв. М. (как и *Энгельса*) не есть только литературная форма изложения, нечто «дополнительное», лишь внешне украшающее высказываемые мысли. Оно в какой-то мере и исток этих мыслей, живой бродильный фермент, помогающий рождению гениальных идей. М. живо интересовался иск-вом. Его высказывания об иск-ве носят разрозненный характер. Тем не менее в контексте всего его учения они представля-

ют стройную систему эстетических взглядов, проникнутую научным мировоззрением. М. рассматривает иск-во не как нечто данное в себе, самоцельное, а конкретно-исторически, в связи с определенным способом производства той или иной общественно-экономической формации. Так, тайну *совершенства*, законченности, пластичности, человечности античного иск-ва, напр. скульптуры, что так восхищает нас и поныне, помогают понять фундаментальные положения М. о существенных чертах самого античного об-ва. Он отмечает, что в древн. воззрениях богатство никогда не выступает как цель производства, для них важно, какая форма собственности обеспечивает государству наилучших граждан. Развивая лучшие традиции и преодолевая известную ограниченность классической эстетики (англ. и фр. просветителей XVII—XVIII вв., *Канта, Гёте, Шиллера, Гегеля* и др.), М. рассматривает идейное содержание и общественную ценность эстетической теории, а также *прогресс в искусстве* с позиций последовательного материализма и историзма. Такой подход позволил вскрыть источник неуываеваемой жизненной силы иск-ва античности и по достоинству оценить противоречивую худож. культуру совр. ему буржуазной эпохи. Иск-во древн. греков — это порождение «нормального детства» человечества. И как бы прекрасно и совершенно оно ни было; оно невозвратимо. «Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не находится в противоречии с той неразвитой общественной степенью, на которой оно выросло. Наоборот, это обаяние является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные условия, при которых это искусство возникло, и только и могло возникнуть, никогда уже не могут повториться вновь» (т. 46, ч. I, с. 48). Даже нек-рые *жанры* античного иск-ва бесследно и невозвратно исчезают. «Относительно некоторых форм искусства, например эпоса, даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда уже не могут быть произведены, как только началось производство ис-

кусства как таковое; что, таким образом, в области самого искусства известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств» (там же, с. 47). Выдвинутый М. тезис об исторически противоречивых взаимоотношениях развития техники, материального производства вообще и эстетического развития человечества подвел к правильной оценке иск-ва эпохи капитализма. Классическая формула М. гласит: «...капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии» (т. 26, ч. I, с. 280). Эта формула не отрицает достижений буржуазного иск-ва. В частности, высокое развитие таких форм худож. творчества, как музыка, лирическая поэзия, литературная проза (особенно роман — жанр почти неизвестный в античности). Враждебность общественных условий капитализма иск-ву М. усматривает прежде всего в том, что победы цивилизации куплены здесь ценой потери морального качества (т. 12, с. 4). Гениальные худож. творения нового времени, к-рые выражали протест против меркантильности, бездушности, торгашества, ханжеской морали буржуазного об-ва, оказывались тем самым враждебными ему, хотя и были им порождены. Важнейшая особенность и традиция марксистской эстетики — подход к проблемам эстетического отношения к действительности во взаимосвязи с глубочайшими вопросами современности. М. и Энгельс не строили утопических схем насчет того, каким будет иск-во коммунистического об-ва, но подчеркивали гл.: культура этого об-ва перестанет быть отчужденной формой, монополией господствующего класса, а станет достоянием всех. В коммунистическом об-ве, где гармоническое, универсальное развитие человека станет самоцелью, этому будет служить и иск-во.

МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКАЯ ЭСТЕТИКА — см. *Эстетика*.

МАРСЕЛЬ (Marcel) **Габриель Оноре** (1889—1973) — фр. философ, представитель христианского *экзистенциализма*, драматург, литературный и музы-

кальный критик. Эстетические воззрения М. эволюционировали в соответствии с эволюцией его экзистенциальной философии. Заняв в 50-е гг. критическую дистанцию по отношению к «чреватому нигилизмом романтизму» индивидуалистического экзистенциализма, М. обращается к проблематике сбережения «безусловных ценностей», созданных человеческой культурой, к теме «духовного наследия»; антропоцентристская ориентация в его философии сменяется вниманием к связи человека с бытием. В совр. иск-ве, по мнению М., наглядно отразился распад идеи целостного человека. Только иск-во способно возродить в человеческом сознании идею жизни, многообразной реальности мира. Предпочтение иск-ва как формы познания перед философией вызвано, согласно М., с одной стороны, ситуацией «десакрализации», онаучивания философии, выхолащивания ее былых черт: мудрости, связи с жизнью, с др. — технизацией всех сторон жизни, а также принижением земного со стороны христианской религии. Синтез поэтического и философского мышления, свойственный античности, в совр. условиях достигнут, по М., в «орфической» поэзии Р. М. Рильке, возродившей тот мир образов, тот историко-культурный космос, к-рый всегда существует для человека, хотя давно перестал им восприниматься. В основе отношения М. к театру лежит важная экзистенциалистская посылка о том, что «субъект, сущий может быть полноценно мыслим лишь там, где ему предоставляют слово». Драматургия и создает отличные от отчужденной жизни ситуации, в к-рых каждому предоставляют слово, где «каждый может быть понят». Иск-во, театр спасают межчеловеческие отношения, к-рым угрожает не только совр. уклад жизни, но и совр. теоретическое знание, философия. Проблематика драматургии самого М. не выходит за рамки отношений между близкими людьми, психологических перипетий семейной жизни, взаимной отчужденности, «расколотости» мира людей и внутренней силы человека противостоять этому. Распределение нравственной нагрузки (вины) здесь

очевидно, разрешение кризиса на религиозных путях — предуготовано; все совершается, используем выражение Маркса, «в монастыре бездеятельной совести». Осн. теоретические работы, в к-рых получили отражение эстетические воззрения М.: «Метафизический дневник» (1913—27), «Рильке, свидетель духовного» (1944), «Проблематичный человек» (1955), «Интервью П. Рикёру» (1968).

МАРТИ, Марти-и-Перес (Marti y Régez) Хосе Хулиан (1853—95) — кубинский поэт, публицист и философ, основоположник революционно-демократического направления в кубинской эстетической мысли. Первоначально на эстетические воззрения М., прежде всего на трактовку категории *прекрасного*, наложил отпечаток общий характер его философии — своего рода спиритуалистический позитивизм. Полагая, что прекрасное существует объективно, М. считал человеческое стремление к нему прирожденным («человеческий дух рождается на коне и со шпорами»). По мере того как идеалы справедливого общественного устройства и борьбы за национальную независимость становились смыслом жизни М., всей его теоретической и революционно-практической работы, он начинает соотносить прекрасное с проявлениями свободной человеческой деятельности. Иск-во как вид духовной активности рассматривалось М. в качестве средства борьбы за социальную справедливость и свободу. Он требует от художников «реального реализма», опоры на факты, ставит проблему познавательной ценности иск-ва. Последняя, согласно М., не может быть осмыслена безотносительно к вопросу о таланте художника, без учета смыслопорождающей функции худож. творчества, стимулированной отношением «действительность — иск-во». М. полагал, что худож. талант обусловлен природными и духовно-культурными факторами, «духовным вкладом» мн. поколений людей. Поэтому проблема таланта как выражения творческого потенциала всего народа органично переходит у М. в проблему возможностей реализации таланта в деятельности. Общедемокра-

тические представления о природе и функциях иск-ва обнаруживаются в рассуждениях М. об условиях адекватного эстетического воздействия худож. произв., в требовании считаться с реалистической установкой публики, в высокой оценке творчества У. Уитмена и В. В. Верещагина, в тезисе о «рассредоточении интеллектуальности». Интерес к этой проблематике в эстетике М. стимулируется эволюцией его общесоциологических взглядов от идеализма к естественнонаучному материализму. Осн. работы, в к-рых изложены эстетические взгляды М.: «Поэт Уолт Уитмен» (1887), «Эредия» (1889), «Выставка картин русского художника Верещагина» (1889).

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА (от лат. *massa* — ком, кусок и *cultura* — возделывание, обработка, воспитание, развитие) — разновидность культуры капиталистического об-ва (синонимы на Западе: популярная, или поп-культура, индустрия развлечений, потребительская, коммерческая культура и т. д.). В отличие от элитарной культуры (*Элитарное искусство*), хотя и подвергшейся за последние десятилетия омассовлению, но все же ориентированной гл. обр. на избранную, интеллектуальную публику, М. к. сознательно ориентирует распространяемые ею духовные и материальные ценности на «усредненный» уровень развития массовых потребителей. Гл. каналом распространения М. к. служат средства многотиражной коммуникативной техники (книгопечатание, репродуцирование, пресса, радио, кино, телевидение, видео- и звукозаписи). Термин «М. к.» объективно носит маскировочный характер, поскольку запросы аудитории не образуются стихийно, а в значительной степени формируются содержанием и худож. качеством тиражируемых произв., что, в свою очередь, обуславливается интересами социальных групп, владеющих (контролирующих) на правах частной или государственной собственности средствами их производства и распространения. Термин «М. к.», хотя содержит в себе указание на массовость этого явления, не означает его народности, он основывается не на содер-

жательном, а на формальном, количественном признаке — способе производства и потребления. Этот же признак привлекается западными теоретиками в качестве аргумента для попытки объявить М. к. «закономерностью» развития всей человеческой культуры вообще, затушевать различия буржуазной и социалистической культур, качественно неоднородные последствия использования ими совр. техники в иск-ве (*Искусство и техника*). Теория М. к. представляет собой ответвление более универсальной концепции «массового об-ва». Концепция «массового об-ва», как и производные от нее экономическая («индустриальное об-во»), политическая («организованное об-во»), социально-психологическая («человек массы») теории, является порождением элитарно-буржуазного сознания, напуганного революционными движениями, и призвана теоретически обосновать незыблемость социального неравенства. Тем же целям служит и перенесенная в область культурологии *Ортегой-и-Гасетом* и развитая мн. позднейшими философами и социологами (напр., амер. социологом Ван ден Хаагом и др.) теория М. к. Абсолютизируя нек-рые аспекты духовной жизни совр. буржуазного об-ва, эта теория заключает в себе два комплекса противоположных по выводам, но идеологически и методологически родственных идей: представлений о неминуемой гибели общечеловеческой культуры в результате натиска «вульгарных масс» и «бездушной техники» и идей технологического детерминизма, согласно к-рым средства массовой коммуникации не только обогащают и демократизируют сферу культуры, но и порождают принципиально новый ее тип, исторически пришедший якобы на смену классическому иск-ву. Совмещенные в теории М. к., эти крайние позиции обусловлены наличием различных тенденций в совр. буржуазной идеологии — настороженным или апологетическим отношением к культурной политике совр. капитализма. Культивирование отвлекающих от действительности иллюзий привело к подмене в М. к. важнейшей задачи

«духовно-практического освоения мира» (*Маркс*) второстепенной развлекательной функцией. Отвергнув несоответствующий их целям *реализм*, создатели произв. М. к. обратились преимущественно к идеологизированному натурализму, играющему на примитивной чувственности публики. В послевоенное время завершились процессы монополизации всех отраслей М. к.; непосредственное или опосредствованное (через подкуп платной рекламой) влияние крупного капитала на производителей М. к. окончательно сформировало ее природу как товара для рынка. Ставка на зрелищность любой ценой привела к нравственной неразборчивости М. к., к культу секса, пропаганде жестокости и насилия, способствующих подобной же трансформации нравов в самой жизни капиталистического об-ва. По преимуществу товарная и утилитарно-развлекательная направленность М. к. не исключает, однако, возможностей использования ее как мощного средства воздействия на общественное сознание не только для нивелировки взглядов и вкусов под сложившийся обывательский стереотип, но и для охранительных целей — идеализации существующих институтов и порядков, пропаганды западного образа жизни. При этом сущность М. к. скрыта под оболочкой демократизма, внешней объективности. Хотя иногда коммуникативные возможности М. к. используются для тиражирования произв. подлинного иск-ва, эти исключения не изменяют ее сущности. Они лишь свидетельствуют о гибкости хозяев и создателей М. к. Ориентация на «среднего» потребителя не может не вызывать растущего критического отношения к М. к. даже со стороны буржуазных идеологов, обеспокоенных ее негативными следствиями для общественной жизни. Важную роль в противодействии М. к. играют прогрессивное, демократическое и социалистическое иск-во и лит-ра.

МАСТЕРСТВО — высокий уровень владения *изобразительно-выразительными средствами* и техникой исполнения в к.-л. (или нескольких) *виде искусства* (напр., рифмой и ритмом — в

поэзии; иск-вом перевоплощения, *пластикой* тела, мимикой, дикцией — в актерском творчестве; кинокамерой, *монтажом*, ракурсом — в кинематографе). Для приобретения М. необходимы соответствующее образование и профессиональные навыки. Овладение М. не единовременный акт, а сложный процесс, продолжающийся всю творческую жизнь художника. Истинный художник, каких бы высот он ни достиг в своей деятельности, учится постоянно, в первую очередь у самой жизни, к-рая побуждает его искать новые средства и приемы выразительности. В идеалистической эстетике существует традиция трактовать М. в духе учения *Платона*: как нечто подсобное, дополнительное по отношению к *вдохновению* и не столь уж обязательное. В новейших зарубежных эстетических школах, особенно в неопозитивизме, М. обычно рассматривают лишь как сумму приемов, в принципе годных для любого содержания. И в том, и в др. случае М. сводят к ремеслу, отрывают от *творческого процесса*, нарушая тем самым его единство. В действительности же сила *таланта* выражается в способности мыслить целостными образами, в к-рых *содержание и форма* представляют нерасторжимый сплав. С т. зр. марксистско-ленинской эстетики М. двуедино, синтетично. Оно выступает как умение, с одной стороны, видеть новое в реальной жизни и глубоко анализировать его средствами иск-ва, а с др. — органично пользоваться этими средствами, добиваясь худож. *совершенства*. Вне этих средств худож. произв. просто не может возникнуть. В конечном итоге формальный поиск неотделим от идейно-тематического. Недостатки в исполнении, в отделке произв. зачастую сигнализируют о содержательных погрешностях. Неукладываемость содержания в искомые формы указывает либо на непроясненность общего *замысла*, либо на несостоятельность самих этих форм. В М. условно различаются две стадии: внутренняя и внешняя. На первой происходит осмысление идеальных образов в формах данного вида иск-ва, на второй — они материализуются в звуки, слова, краски. Здесь осо-

бенно заметна, по выражению Гегеля, техническая работа художника, входящая «в некоторых отношениях даже до ремесленности». Но эта работа нередко незримо осуществляется и на первой стадии, поскольку конструирование содержания есть одновременно и процесс его формирования. Работая же непосредственно у мольберта или за письменным столом, автор тоже обдумывает, анализирует, что не исключает, а предполагает виртуозное и подчас непроизвольное владение карандашом, пером, кистью. М., т. обр., не есть нечто внешнее по отношению к собственной природе худож. таланта, а внутренне ему присуще.

МАТЕРИАЛ ИСКУССТВА — «вещественный» первоэлемент, используемый в различных видах искусства для воплощения творческого замысла художника: звук — в музыке, слово — в лит-ре, цвет и линия — в живописи, дерево, мрамор или бронза — в скульптуре и т. д. В творческом процессе этот М. — готовый или полуготовый — выступает в своем эстетическом качестве, т. е. как звук музыкальный, худож. слово и т. п. Архитектор, работая над проектом будущего здания, учитывает не только технический уровень строительства, но и худож. возможности используемых М. (камень, бетон, стекло и т. д.). В театре и кино М. и. служат природные, физические данные актера — его голос, тело, нервы, физиологическая и психическая структура, получившие определенную подготовку и развитие. Для режиссера, осуществляющего собственный замысел постановки спектакля или фильма, в качестве такого материала выступают пьеса или сценарий, артисты, декорации или натура, музыка. С помощью М. и. художник «одевает» образы, созданные его фантазией и воображением, в языковую оболочку (*Язык искусства*), объективирует их. Иногда, как напр., в архитектуре, свойства природного М., распространенного в данной области или стране, накладывают неизгладимую печать своеобразия на сам вид иск-ва («каменная» архитектура — в Европе, «деревянная» — в северной и центральной части России, «раку-

шечная» — в Крыму и т. д.). Подчеркивая значение М. в создании образа или произв. иск-ва, Микеланджело говорил: «Лишь то ваятель создавать способен, что мрамор сам в себе уже таил». В этом преувеличении заключена немалая доля истины, ибо реализация творческого замысла, образной идеи художника во мн. зависит от особенностей и возможностей выбранного для его исполнения М. и. Так, скульптор учитывает, что бронза открывает возможности большей детализации, дерево обладает большей пластичностью, мрамор — теплотой. Успех замысла режиссера театра или кино в значительной мере определяется точностью выбранного состава исполнителей. Зависимость автора произв. от М. и. выражается, в частности, в том, что он не может безнаказанно для творчества игнорировать заложенные в используемом М. свойства, возможности, природные закономерности (напр., утрата смыслового значения слова в формалистической поэзии). Появление новых материалов и технических средств играет важную роль в становлении новых видов иск-ва (кинематограф, телевидение, фотоискусство) или нового стиля (*конструктивизм* в архитектуре подготовлен, помимо всего прочего, появлением таких строительных материалов, как бетон, железобетон и стекло). Прогресс химии дал иск-ву ряд новых материалов, напр. пластмасс, обладающих не только высокими техническими качествами, но и декоративными свойствами (богатство фактур, способность принимать самые разнообразные формы, передавать цвет в объеме и пр.), что широко используется в совр. архитектуре и *декоративно-прикладном искусстве*.

МАЯКОВСКИЙ Владимир Владимирович (1893—1930) — рус. советский поэт и художник. Новатор в области поэзии и иск-ва плаката. К литературно-худож. творчеству М. обратился, имея опыт революционной борьбы и нелегальной политической работы. Это помогло ему четко определить цель своей деятельности в сфере худож. культуры: «Хочу делать социалистическое искусство». Идеино-эстетическое развитие

творчества М. шло по пути от революционно-бунтарского *авангардизма* к *социалистическому реализму*. В поисках новых приемов худож. выразительности М. сблизился с поэтами и художниками, отстаивавшими в своем творчестве принципы *футуризма*, и стал одним из авторов первого манифеста рус. кубофутуризма «Пощечина общественному вкусу» (1912). Однако эстетический нигилизм футуристов интерпретировался М. в его теоретических статьях и выступлениях как утверждение необходимости для мастеров иск-ва овладения профессиональными навыками во имя активного включения иск-ва в жизнь, а отрицание футуристами достижений культуры прошлого звучало у него призывом осваивать современность, отвечать на самые актуальные вопросы действительности. В целом же дореволюционное творчество М. проникнуто пафосом отрицания буржуазного об-ва с его индивидуализмом, агрессивностью, равнодушием ко всему новому, безразличием к личности человека как творца. Огромную роль в развитии эстетических и политических взглядов М. сыграла Октябрьская революция, к-рую он принял восторженно: «Моя революция. Пошел в Смольный. Работал. Все, что приходилось». Творческая активность М. в этот период возрастает. Особенно важное значение имела для него работа в РОСТА (1919—22), где в процессе создания «Окон сатиры» им была практически доказана способность иск-ва сочетать худож.-эстетические и классово-партийные принципы, конкретно отвечать и потребностям революционного движения, и общечеловеческим ценностям. Одновременно М. пришел к новому пониманию роли социального заказа в худож. творчестве. Все это придало политической окраску его эстетической концепции активного внедрения иск-ва в социальную действительность. Большое место в этой концепции отводилось проблеме феномена творческой личности. М. утверждал, что *художник*, поэт — те же рабочие, что их труд «любому труду родствен», поскольку является органической частью труда народа. Вместе с тем в отличие от

приверженцев теории «лит-ры факта», ограничивавших худож. творчество документальным репортажем, М. считал, что любой жизненный факт должен быть творчески осмыслен художником в историческом аспекте, ибо задача творца — «рваться в завтра, вперед». С тех же позиций М. подходил и к оценке значения иск-ва в целом. Во мн. разделяя взгляды сторонников теории «*производственного искусства*» о связи иск-ва с научно-техническим прогрессом, он, в противовес им, трактовал худож. творчество как духовную деятельность, ориентированную в будущее, «в коммунистическое далеко». Такая эстетическая установка, реализованная самим поэтом на практике, позволяет считать М. одним из глашатаев худож.-творческих принципов социалистического иск-ва. Эстетические воззрения М., прежде всего его взгляды на худож. творчество, выражены как в теоретических статьях: «Живопись сегодняшнего дня» (1914), «Россия. Искусство. Мы» (1914), «Без белых флагов» (1914), «Как делать стихи?» (1926), «Прошу слова...» (1930), так и в поэтических соч.: поэмы «Облако в штанах» (1915), «Вступление в поэму», «Пятый Интернационал» (1922), «Во весь голос» (1930).

МЕЙЕРХОЛЬД Всеволод Эмильевич (1874—1940) — советский режиссер, теоретик театра. Творческий путь М. отмечен постоянными исканиями новых форм, средств выразительности театрального иск-ва. В 1905—07 гг. сначала совместно со своим учителем *Станиславским*, а затем самостоятельно предпринял опыт создания условно-обобщенных форм символистского театра. С 1908 г. выдвинул и реализовал обширную программу «традиционализма» — воссоздания методом *стилизации* облика старинных зрелищ. Осн. его теоретические постулаты той поры изложены в книге «О театре» (1913). Резко противопоставляя свои поиски буржуазной драме и бескрылому жизнеподобию сцены, М. обратился к демократическим традициям площадных зрелищ — к средствам выразительности итал. комедии масок (*Комедия дель арте*), рус. балагана, цирковой клоунады (*Цирк*).

Эти искания сблизили М. с *Маяковским*. Вскоре после Октября он совместно с поэтом осуществил постановку первой советской пьесы — «Мистерия-Буфф» (1921), проникнутой революционным пафосом. Провозглашенная М. программа «Театрального Октября», обосновывавшая принципы публицистически-страстного, агитационного «театра-митинга», во мн. предопределила облик постановок возглавлявшегося им в 1920—38 гг. театра в Москве (театр им. Мейерхольда). Стремясь к боевой *тенденциозности*, к социальной остроте *сценического искусства*, М. в начале 20-х гг. непримиримо резко выступал против аполитичной инертности старых академических театров, неоправданно отвергая и классическую традицию психологического *реализма*, к-рой оставались верны его учителя — руководители МХАТа Станиславский и В. И. Немирович-Данченко. Близость к ЛЕФу и к левовским концепциям утилитарного «иск-ва — жизнестроения» проступила в выработанной М. методологии биомеханики — системы воспитания актеров, к-рая, опираясь на гимнастику, акробатику, музыкальную ритмику, позволяла им виртуозно управлять телом и голосом. Предполагалось, что, освоив биомеханику, актер сможет демонстрировать зрителям в качестве примера для подражания идеально функционирующую модель «человеческого механизма». Позднее биомеханика выполняла в театре М. более скромную и полезную функцию актерского тренажа. Смело экспериментируя в сфере сценического *конструктивизма*, внедрения в театральное действие элементов цирка и кинематографа, М. создал постановки (напр., «Лес» по А. Н. Островскому, 1924), проникнутые мажорным мироощущением и оказавшие сильное влияние на мн. режиссеров театра и кино, в частности на творчество *Эйзенштейна*. В середине 20-х гг. обостряется интерес М. к раскрытию психологии человека, активизируются поиски утонченных метафорических приемов «музыкального реализма». Выразительность *гротеска* и эксцентриады (*Эксцентричность*) сопутствует образному от-

ражению как совр. быта («Мандат» Н. Р. Эрдмана, 1925), так и проблем прошлого («Ревизор» Н. В. Гоголя, 1926), при этом впечатление достоверности усиливается гиперболичностью режиссерских решений. Постепенно в режиссерской работе М. намечается сближение с методологией МХАТа, и Станиславский проявляет все нарастающий интерес к его постановкам. Однако мн. свои замыслы М. не успел осуществить, будучи бесосновательно репрессирован. Реабилитирован посмертно в 1955 г. Осн. теоретические работы, отражающие эстетические идеи М., собраны в двухтомнике «Статьи, письма, речи, беседы» (1968).

МЕЛОДИЯ (от греч. *melodia* — пение, напев, песня) — осмысленно-одухотворенная последовательность звуков в *музыке*, выраженная однополосно музыкальная мысль. Звуковое тело М. скреплено закономерностями *лада, гармонии, ритма*, метра, складывается из сопряжения *интонаций*. В глубинной же своей основе мелодический строй музыкального произв. соответствует мировоззренческому содержанию исторического, национального и индивидуального *стиля, жанра, худож. замысла* композитора. Отсюда и богатство типов М. Так, «бесконечная мелодия» музыки романтиков разворачивается как песнь души: наполняющее ее чувство то растет, то словно в изнеможении слабеет, окрашивается множеством эмоциональных полутонов. Мн. М. музыки Л. ван Бетховена, напротив, движутся как бы усилием воли, преодолевающей препятствия. В музыке Ф. Й. Гайдна, С. С. Прокофьева, Р. К. Щедрина М. нередко предстает как характеристический портрет *персонажа*. М.-монологи И. С. Баха и др. композиторов эпохи *барокко* пронизаны возвышенным и страстным *пафосом* ораторской речи или проповеди. Повествовательного склада М. инструментальных баллад погружают слушателя в атмосферу тревожных и необычных событий. Духовная природа мелодической красоты дала основание для глубоких метафор и содержательных уподоблений (напр. пушкинское: «Но и любовь мелодия...»).

МЕЛОДРАМА (от греч. *melos* — песнь, музыка и *drama* — действие) — разновидность сначала театральной, а затем и любой иной драмы, характеризующаяся эмоционально-романтическим, сентиментальным настроением, к-рый предопределяет ее содержание и форму. Сильные стороны жанра М. заключаются в *пафосе* утверждения справедливости, благородства, в яркой зрелищности, занимательности интриги, слабые стороны — в доминирующей подмене реальных социальных конфликтов абстрактной борьбой добра и зла, в дидактической морализации (*Дидактика в искусстве*), схематизме характеров, злоупотреблении внешними эффектами. *Персонажи* М. отличаются необыкновенной судьбой, преувеличенными чувствами и попадают в неправдоподобные положения, порой с тайнами, ужасами и кошмарами. Гл. действующие лица разделяются на добродетельных и злодеев, причем законами жанра предполагается, что первые должны в финале обязательно торжествовать. Зарождение М. относится к XVII—XVIII вв. как музыкальной драмы, иногда даже своеобразного синонима оперы. Вначале театральная М. имела антифеодалную и антиклерикальную направленность, к-рая обусловила ее прогрессивность. В дальнейшем эволюция М. протекала в зависимости от конкретных исторических условий. В периоды революционных движений XIX в. М. выходила на передовые позиции, обличала грабительскую мораль буржуазии, с сочувствием показывала нищету и несправедливость трудового люда. С изменением общественной ситуации М. теряла социально-обличительное звучание, проникалась апологией существующих порядков, причем *сюжеты* ее замыкались в узких рамках семейных, личных, любовных отношений. Эпигонская М., угождая буржуазным вкусам, все дальше отходила от своих демократических народных истоков не только в театре, но и в литературе, где получила бурное развитие. В XX в. М. в «чистом» виде появляется реже, став жанром скорее синтетическим, вступающим в связи не только с водевилем или комедией, но даже с пуб-

лицистикой, трагедией и т. д. В советском иск-ве, включая кинематограф, М. в лучших своих образцах приблизилась к жанру собственно драмы, ее эмоциональные потоки обрели строгость и мужественность, а примитивное морализаторство и назидательность заменились философским подтекстом. Это не исключает дифференцированного, диалектического подхода к жанру совр. М., сохраняющему часто свои пороки. Особенно это относится к буржуазной *массовой культуре*, где М. принадлежит одно из ведущих мест. Ложность ее этических норм прослеживается во всех формах, будь то произв. из городской или сельской жизни, музыкальные, экзотические «колониальные», приключенческие, исторические или библейские боевики. Но М. завоевала в зарубежном иск-ве и лит-ре прочные позиции в первую очередь потому, что даже ограниченный, индивидуалистический протест ее персонажей против житейской несправедливости создает видимость демократической и гуманистической направленности. Между тем культ случая и рока как вершителей судеб людей, «жалостливая» сострадательность к физической, нравственной или социальной ущербности героя объективно унижает человеческое достоинство, тем более что счастливый конец в западных М. достигается в большинстве случаев только благодаря добросердечию богатых покровителей. Сохранив свои противоречивые типологические черты, М. претерпела на Западе в последние десятилетия новые изменения. Изобретенная некогда для посрамления злодейства и воспевания добродетели, М. ныне часто привносит свойственные ей штампы в худож. произв., казалось бы, совсем неподходящего содержания, в частности сексуально-эротического, где высоконравственных героев сменили персонажи безнравственные. Одной из модификаций М. служат также произв. о катастрофах, действие в к-рых ограничивается стихийными (природными или техническими) бедствиями, а люди со своими взаимоотношениями оттеснены на второй план. Однако именно в этой сфере и сохранено иррационалистическое начало

романтической идеологии в ее мелодраматическом проявлении. Катастрофизмы в иск-ве призваны отождествляться с потрясениями, кризисами, эскалацией насилия в реальной жизни Запада, а благополучное избавление от невероятных бед и страданий должно порождать ощущение, хотя бы иллюзорное, безопасности зрителей и читателей, веру их в возможность хэппи энда («счастливого конца») и в окружающей действительности.

МЕРА — 1. В эстетике — категория диалектики, выражающая конкретную определенность, целостность и относительную устойчивость предмета, пределы, в к-рых связи с др. предметами и развитие не меняют его качества; в практике эстетического освоения действительности и худож. деятельности выступает как: а) одно из оснований эстетической оценки, суждения вкуса, отождествляемого прямо с «чувством М.»; б) регулятивный, нормативный принцип худож. деятельности (творчества): несоблюдение М., выход за ее границы, приводит к утрате *художественности*, к выпадению результата худож. творчества из разряда явлений эстетического порядка. В становлении и развитии эстетической теории категории М. отводилось существенное, часто гл. место: *Аристотель*, *Платон*, *Августин*, мн. др. домарксовские мыслители вплоть до *Гегеля* рассматривали объективное существование и субъективное значение М. не только с общефилософской, но и со специфически эстетической т. зр., связывая М. как эталон *совершенства* то с бесконечным духовным основанием упорядоченности всех конечных вещей, т. е. с богом (объективный идеализм), то со способностью соизмерения вещей в сознании с идеальными эталонами (субъективный идеализм), то с проявлением объективной природной упорядоченности, организованности, расчлененности сущего (материализм). Наиболее глубоко философско-эстетическую теорию М. разработал Гегель и попытался применить ее для содержательного анализа истории иск-ва и определения эстетического идеала. Однако лишь с появлением марксистской философии оказалось

возможным объяснить не только многомерность действительности, но и социально-историческое происхождение способности выявлять М. всех вещей и преобразовывать действительность с учетом этого и в соответствии с человеческой, родовой, исторически изменчивой М.: именно с этим *Маркс* связывал творчество «по законам красоты». В марксистской теории впервые научно, с конкретно-исторических позиций объяснена объективная логика отношений человека с действительностью, развитие его способности к универсальной соизмеримости с миром и возможность на этой основе в процессе практики, предметно-преобразующей деятельности эстетически оценивать оптимальность и качество, *совершенство* и *красоту* явлений действительности и произв. иск-ва. Такой подход выявляет научную несостоятельность истолкования эстетической М. безотносительно к человеческой деятельности, лишь как природных качественно-количественных эквивалентов красоты. Реальный человеческий мир — продукт исторической деятельности, проявление *культуры*, в т. ч. эстетической. М. предметов и человека претерпевает исторически закономерные изменения, что служит объективной основой многообразия и изменчивости эстетических и худож. оценок: вне культурных контекстов (общеевропейских, национальных, классовых и др.) понятие «М.» теряет свою оценочную функцию, свой эстетический и худож. смысл. Отсюда очевидна связь *эстетического воспитания*, критериев воспитанности личности с осознанием «чувства М.» как способа оценки и правила поведения, с общей идеей гармонического развития личности (*Гармония*).

2. В и с к у с т в е — необходимость и достаточность определенных количественных характеристик произв. иск-ва для возникновения непременно присутствующего ему качества — *художественности*. По Гегелю, М. есть «количество, определяющее качество». Худож. качество произв. иск-ва обусловлено организованностью, согласованностью, стройностью, соразмерностью всех его количественных сторон (величина в

пространстве или во времени, *пропорции, ритм*, элементы формы и т. п.). Учет М., присущей каждому предмету, К. Маркс рассматривал как неперемное условие формирования его «по законам красоты». В иск-ве М. определяется закономерностями строения произв., обнаруживаемыми в процессе творчества. Она связана также с психологическими и культурно-историческими закономерностями эстетического восприятия. По словам *Аристотеля*, «прекрасное состоит в величине и порядке: потому-то не может быть прекрасно ни слишком малое животное... ни слишком большое», т. к. это препятствует восприятию его единства и целостности. М. предполагает точность выражения в каждом элементе формы худож. произв. определенной грани его содержания (*Содержание и форма в искусстве*), а также необходимость и достаточность именно этих элементов для создания худож. целого. Не зря говорится: «Из песни слова не выкинешь». А то, что может быть устранено из произв. без ущерба для художественности, должно быть устранено как нарушающее М. В этом смысле произв. в любом *виде искусства* должно создаваться по принципу работы скульптора: устранение лишнего. «Чувство М.» очень важно для *художника*, помогая ему в процессе творчества из множества вариантов и возможностей выбирать именно те, к-рые позволяют придать завершенность произв. иск-ва. «Надо довести до предела выразительность стиха», — отмечал *Маяковский*.

МЕРИНГ (Mehring) **Франц** (1846—1919) — нем. философ, историк, публицист, литературный критик, с деятельностью к-рого связано творческое развитие марксистской эстетической мысли; один из лидеров левого крыла германской социал-демократии и основателей Коммунистической партии Германии, соратник К. Либкнехта, *Люксембург*, *Цеткин*. В течение более 20 лет регулярно выступал на страницах гл. социал-демократического органа «Die Neue Zeit» («Новое время») по проблемам национальной и мировой худож. практики, истории, революционной

борьбы рабочего класса, формирования пролетарской культуры. Его перу принадлежат труды, в к-рых обосновываются общие принципы марксистской эстетики. В своей эстетико-теоретической деятельности он не только подчеркивал социальную обусловленность иск-ва, но и отмечал его огромную роль в общественной жизни, утверждал, что оно может быть средством познания исторических процессов, орудием революционной борьбы. Анализируя в книге «Эстетические разведки» (1898—99) эстетические теории *Канта* и *Шиллера*, М. раскрывает социально-историческую обусловленность эстетических взглядов, суждений, потребностей, вкуса, выявляет классовую сущность модернистских (*Модернизм*) и натуралистических (*Натурализм*) концепций того времени. Вместе с тем в этом труде М. проявилась и общая незрелость марксистской эстетической мысли, непоследовательность в осмыслении ряда принципиальных проблем эстетики (напр., отождествление вслед за Кантом иск-ва и эстетического суждения, противопоставление последнего научному познанию и нравственности). В историко-литературной работе М. «Легенда о Лессинге» развенчивается миф о верноподданническом характере творчества и личности писателя, к-рый предстает как революционный просветитель, борец с абсолютизмом времен Фридриха II. В просветительских целях М. пишет биографию Шиллера для нем. рабочих (1905), выступает блестящим пропагандистом нем. и мировой худож. лит-ры (статьи о Ф. Рабле, Ч. Диккенсе, *Золя*, *Вольтере*, Г. Ибсене, Н. В. Гоголе, *Толстом*, *Герцене*, *Горьком*, М. Андерсене-Нексе и др. писателях). М. опубликовал и прокомментировал переписку Маркса с нем. революционным поэтом Ф. Фрейлигратом (1912), первым предпринял попытку создания научной биографии основоположников марксизма, последовательно боролся с оппортунистическими, ревизионистскими, вульгаризаторскими искажениями марксизма, в т. ч. и в области эстетики. Несмотря на ряд теоретических просчетов и ошибок методологического характера, обусловивших оп-

ределенную схематизацию литературного процесса и отрицание возможности существования развитого пролетарского иск-ва в буржуазном об-ве, М. принадлежит видная роль в развитии марксистской эстетической мысли. *Энгельс, Плеханов, Ленин* высоко оценивали его приверженность революционному марксизму, разносторонность теоретических интересов и основательность знаний.

МЕРЛО-ПОНТИ (Merleau-Ponty) **Морис** (1908—61) — фр. философ, представитель популярной в XX в. экзистенциалистско-феноменологической философии и эстетики. Содержанием сформировавшихся под влиянием идей Гуссерля, *Хайдеггера* и *Сартра* воззрений М.-П. является отыскание априорно-предельных оснований познания, человеческого существования, *культуры* («вопросание о мире и человеке», по выражению философа). Интерпретируя центральное понятие феноменологии (*Феноменологическая эстетика*) — феномен — как первичное открытие мира человеком, как изначальную веру, связывающую его с миром, М.-П. с помощью исследования языка стремится раскрыть человеческого субъекта в его фундаментальных измерениях. Осн. показателем собственно человеческого он считает выражение и самовыражение, а главенствующей характеристикой человека — способность к общению. Соответственно под феноменом М.-П. понимает своеобразный тип деятельности по освоению мира, взятой в ее выразительном и коммуникативном аспектах, что дает основание для уподобления феномена худож. образу. В концепции М.-П. абсолютизируется чувственная ступень познания, непосредственно-очевидное постижение истины, и философия сближается с иррационалистически понятым иск-вом и эстетикой. Наиболее соответствующими философскому способу освоения мира признаются два *вида искусства* — худож. *литература* и *живопись*: первая — поскольку ставит целью словесно выразить «опыт мира», предшествующий любому его постижению; вторая — благодаря «метафизическому значению», к-рое она ищет в изначальном бытии.

Противопоставляя функцию отображения в иск-ве функции выражения, М.-П. подчеркивает субъективное начало в творчестве, представляющем формой самовыражения отдельного индивидуального существования. Свое философско-эстетическое учение М.-П. изложил в работах: «Феноменология восприятия» (1945), «Знаки» (1960) и опубликованных посмертно «Видимое и невидимое» (1964), «Око и дух» (1964), «Проза мира» (1969).

МЕТАФОРА (греч. *metaphorá* — перенос) — способ эстетического мировосприятия и средство образной выразительности в иск-ве, в основе к-рых — перенесение значений одного предмета на др. при осознании (часто неопределенном) их различий. Мыслимое в М. несходство по отношению к мыслимому сходству, согласно образному определению *Асмуса*, играет роль, подобную окружающей тьме по отношению к яркому свету. М. как относительно постоянное, оформившееся явление речевой сферы (солнце встало, небо нахмурилось, душа болит, дым вьется и т. п.) следует отличать от создаваемого воображением ассоциативного образа в определенной ситуации и особенно — с выразительно-поэтической целью. Мн. исследователи (*Д. Вико, В. Гумбольдт, Потенья, Н. Мюллер-Фрейнфельс*) связывают возникновение метафорической образности (*Образ художественный*) с периодом стихийно-поэтического, нерасчлененного восприятия мира на первоначальных этапах развития любой культуры и языка. Положение о том, что в М. заложены структурные основания худож. образа, дискуссионно, но ее роль в человеческом познании и в иск-ве неоспорима: она «вносит остроту и свежесть в сердцевину критической мысли», обновляет предмет, «показывает его в неожиданном ракурсе» (*П. Антокольский*), создает чувственно-конкретный, рельефный образ, выражает живые, но скрытые, глубоко запрятанные чувства, усиливает впечатление (*Виану*). В худож.-образной М. (напр., у *Пушкина*: «Пчела за данью полевой летит из кельи восковой», или у *Маяковского*: «Парадом развернув моих

страниц войска, я прохожу по строчечному фронту») перенесение признаков с одного предмета на др., их совмещение с подразумеваемым различием создает новое представление, к-рое не отменяет два др., а как бы просвечивает сквозь них. В М. воплощается многозначная природа худож. образа. М. свойственна не только иск-ву слова, но и др. *видам искусства*, напр. игровому и худож.-документальному кинематографу, где она выявляет себя посредством *монтажа*, совмещения различных планов, ракурсов, пластическим иск-вам, где она используется наряду с *аллегорией* и *символом*, особенно в нек-рых жанрах (таких, скажем, как плакат). В советской живописи на рубеже 60—70-х гг. отмечалось формирование поэтико-метафорической стилистики, пришедшей на смену т. наз. «суровому стилю». М. становится выразительным приемом совр. станковой и монументальной *скульптуры*. Образно-метафорическое мышление характерно не только для иск-ва. В качестве эстетического элемента оно является атрибутом как гуманитарных, так и естественных и технических наук.

МЕТАЭСТЕТИКА (от греч. meta — после, за, через) — общее наименование направлений буржуазной эстетики XX в., к-рые отказались от теоретического анализа традиционной эстетической проблематики и, провозгласив кризис эстетики, обратились к анализу языка и структуры эстетической теории, надеясь таким образом преодолеть негативные тенденции ее стихийного развития. Метаэстетическая ориентация особенно широко представлена в т. наз. лингвистической эстетике, напр. в работах У. Элтона (Сб. под его редакцией «Эстетика и язык», 1954), М. Вейца («Роль теории в эстетике», 1957) и др. Размышления о структуре эстетики, ее научном статусе, границах применимости теории и ее методов встречаются практически во всех эстетических системах прошлого, образуя своего рода пропедевтику и фон собственно теоретического исследования. Поэтому история М. как опыта самопознания эстетической науки охватывает и опыт такого

самопознания на более ранних этапах. Так, среди публикаций, затрагивающих метаэстетическую проблематику, — «Логика эстетики» Ф. Бема, представителя позднего неокантианства. В совр. буржуазной эстетике проблематика подобного рода очень популярна среди течений, ориентирующихся на эстетику *Канта* (Р. Бубнер). В марксистско-ленинской эстетике метатеоретические исследования, как правило, не отделяются от постановки и обсуждения общеметодологических и философских проблем эстетики.

МЕТОД ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ — см. *Творческий метод в искусстве*.

МЕЦЕНАТСТВО (от имени собственного Меценат — римский гражданин, богатый покровитель поэтов и художников, I в. до н. э.) — историческая форма механизма социального заказа и социального контроля за иск-вом, материального обеспечения художников. В собственном смысле М. — деятельность частных лиц, знатоков, бескорыстно поддерживающих художников материально и иными средствами, предоставляющих им условия для творчества. Напр., своей меценатской деятельностью относительно Московского Художественного театра был известен С. Т. Морозов (1862—1905) — представитель рода рус. текстильных капиталистов. Со временем термин «М.» был распространен на широкий спектр отношений художников с непосредственными заказчиками, покровителями, патронами, в т. ч. с теми, кто своей поддержкой деятелей иск-ва преследовал идеологические, политические, представительские, престижные и экономические цели. Меценатами стали называть не только частных лиц, но и персон, занимающих официальные посты в политических, церковных и иных организациях, а также целые общины, корпорации и пр. Меценаты имели возможность оказывать воздействие на деятельность художников благодаря избирательности поддержки, формулируя требования и предписания в отношении художников, определяя условия исполнения заказов. В совр. буржуазной социологии искусства подчас меценатами именуют даже

торговцев худож. произв., субъектов вложения капиталов в иск-во, руководствующихся чисто коммерческими интересами.

МИМЕСИС (греч. *mimēsis* — подражание, воспроизведение) — в *античной эстетике* осн. принцип творческой деятельности художника. Исходя из того, что все иск-ва основываются на М., саму сущность этого понятия мыслители античности истолковывали по-разному. Пифагорейцы полагали, что *музыка* подражает «гармонии небесных сфер»; Демокрит был убежден, что иск-во в широком его понимании (как продуктивной творческой деятельности человека) происходит от подражания человека животным (тканье от подражания пауку, домостроительство — ласточке, пение — птицам и т. п.). Более подробно теория М. была разработана *Платоном* и *Аристотелем*. При этом термин «М.» наделялся ими широким спектром значений. Платон считал, что подражание составляет основу всякого творчества. Поэзия, напр., может подражать истине и благу. Однако обычно иск-ва ограничиваются подражанием предметам или явлениям материального мира, и в этом Платон усматривал их ограниченность и несовершенство. Собственно эстетическая концепция М. принадлежит Аристотелю. Она включает в себя и адекватное отражение действительности (изображение вещей такими, «как они были или есть»), и деятельность творческого воображения (изображение их такими, «как о них говорят и думают»), и *идеализацию* действительности (изображение их такими, «какими они должны быть»). В зависимости от творческой задачи художник может сознательно или идеализировать, возвысить своих героев (как поступает трагический поэт), или представить их в смешном и неприглядном виде (что присуще авторам комедий), или изобразить их в обычном виде. Цель М. в иск-ве, по Аристотелю, — приобретение знания и возбуждение чувства удовольствия от воспроизведения, созерцания и познания предмета. Художники поздней античности, как правило, выделяли один из аспектов аристотелевского понима-

ния М. Так, в эллинистической теории и практике изобразительных иск-в господствовала тенденция создания иллюзорно-натуралистических изображений (напр., «Телка» Мирона). В средние века миметическая концепция иск-ва уступает место образно-символической, а сам термин «М.» наполняется новым содержанием. У *Псевдо-Дионисия Ареопагита*, напр., «неподражаемым подражанием» назван символический образ, «по контрасту» обозначающий умнепостижимый *архетип*. Дальнейшее развитие концепция М. получила в теории подражания (*Подражания теория*).

МИНИАТЮРА (от лат. *miniūm* — киноварь, сурик) — жанр *изобразительного искусства*, специфика которого определяется предметной основой и декоративной функцией; худож. произв. малых размеров, отличающееся богатством декоративных форм, фактуры, технических приемов, одрагоценивающих предмет. Худож. язык М. определяется ее местом в синтезе книжного (*Книги искусства*) или *декоративно-прикладного искусства*. Выразительные особенности худож. образа, характер его декоративности, живописная и пластическая культура М. формируются на основе *стиля* национальных худож. школ, техники исполнения и материалов: пергамент (особая обработка кожи), лак, дерево, кость, эмаль, металл, драгоценный камень. Иск-во М. известно с глубокой древности и развивалось одновременно с худож. оформлением книги с IV в. (Византия, Иран, Индия, Зап. Европа, Древн. Русь, Средняя Азия). Византийская традиция миниатюрной *живописи* положила начало развитию этого иск-ва в Зап. Европе и в Древн. Руси. М. создавалась тогда гл. обр. в монастырях, играла важную роль в худож. синтезе храмового действия. Яркая красочность, сверкание золота, орнаментальное богатство линий и узорочья создавали свечение поверхности живописной М., придавали изображению особую выразительность. Для книжной М. характерна тончайшая изобретательная обработка деталей («Остромирово Евангелие», «Хлудовская псалтырь», «Изборник Свято-

слава»). В XVII — начале XIX в. тонкая манера письма, приемы, одрагоценивающие поверхность М., привели к развитию миниатюрного живописного портрета, ставшего непременным предметом эстетики быта той эпохи: в интерьере усадеб, в ансамбле *костюма* (кольца, браслеты, броши). В России широкое развитие получили эмалевое портретное иск-во, М. на фарфоре и на различных предметах прикладного иск-ва. Особую линию в развитии М. определяет т. наз. лаковая миниатюрная живопись. Родина лаковой М.— Дальний Восток, где ее основой служило дерево. В Иране и Индии в качестве основы лаковой М. использовалось папье-маше. В XVIII в. лаковая М. из Европы была перенесена в Россию (фабрика Коробова); Лукутинская лаковая М. (XIX в.) послужила основой для совр. М. Федоскина. После Октябрьской революции возникли новые центры миниатюрной живописи (Палех, Мстера и др.). Иконописное мастерство, к-рым исстари славились рус. мастера, возродилось в декоративной системе сюжетной М. В каждом центре она имеет свои стилистические худож. особенности.

МИРОВОЗЗРЕНИЕ ХУДОЖНИКА — форма самосознания, сквозь призму к-рой воспринимается, оценивается и осмысливается действительность, отображаемая в произв. иск-ва и к-рая решающим образом влияет на духовное самоопределение творческой индивидуальности. Как специфический духовно-практический феномен, М. дает обобщенное представление об отношении человека к миру (природе, об-ву), о предназначении личности и смысле жизни, исторических судьбах человечества. Отличительная особенность мировоззренческого способа освоения действительности — отображение мира с учетом его значения для человека. В М. х. акцентируется эмоционально-ценностное отношение к бытию. В структуре М. х. входят принципы творческой деятельности, смысло-жизненные установки и ориентиры. Характер мировоззренческих представлений определяет идейные предпосылки творчества, за-

дает способ видения мира, обязывает к выбору линии творческого поведения, к действиям в соответствии с определенными идейно-эстетическими, нравственными принципами. Ядром, сердцевинной мировоззренческого сознания художника выступает эстетический идеал (*Идеал эстетический*), выполняющий в творчестве роль регулятивного принципа, критерия оценки и целевой установки. Мировоззренческий потенциал художника обусловлен характером культурно-исторического бытия, социальной жизнью об-ва, уровнем его эстетического развития. В формировании М. х. участвуют все сущностные силы, духовные способности творческой личности (сознание, чувства, воля): в этом процессе органично взаимодействуют опыт, знания и убеждения. Идейная направленность М. х. проявляется в отстаивании интересов класса, социальных групп и общностей, в реализации принципа *партийности* в худож. творчестве. По своему содержанию и общественной значимости (в зависимости от характера отношения к миру, к социальному и духовному прогрессу, к проблемам человека и гуманизма) М. х. может быть передовым, прогрессивным или отсталым, реакционным; незрелое мировоззрение отличается внутренней противоречивостью, антиномичностью. В мировоззренческом плане применительно к иск-ву важно не только то, что именно и как отражает художник в своем творчестве, но и для чего, во имя каких целей он творит, какие идеи утверждает. Принципиальное значение приобретает поэтому социальная зоркость художника, его способность распознавать исторические перспективы развития об-ва, расширять горизонты худож. мировидения, выражать духовные умонастроения и идеалы эпохи, проникать средствами иск-ва в сокровенные глубины мироощущения людей, их желания, мечты, надежды. Иск-во обладает уникальным опытом в раскрытии всей полноты конкретно-исторического мироотношения. В разностороннем мировоззренческом потенциале художника нередко выделяют различные формы и уровни его

проявления: мирозерцание, мироощущение, мировосприятие и миропонимание. В общей системе мировоззренческой ориентации художника мироощущение, включающее эмоционально-эстетическое отношение к бытию, органично связано с миропониманием, с худож.-эстетическими принципами творчества. Взаимодействие политических, философских, нравственных, религиозных, эстетических взглядов проявляется в творческой деятельности художника неоднозначно, опосредствованно, и в силу этого возможны внутренние противоречия в духовном смысло- и образотворчестве (таковы противоречия в творческой деятельности *Достоевского*, *Толстого*, *Л. Н. Андреева*). Худож.-эстетические взгляды и представления творцов искусства специфически проявляются в основополагающих установках художника, в творческой деятельности. Посредством проникновения в историческую реальность художники способны в определенной мере преодолеть косность своих классовых воззрений и интуитивно предугадать грядущие преобразования. Известно, как высоко оценил *Энгельс* реалистическую принципиальность *О. Бальзака*, сумевшего вопреки своим классовым симпатиям и политическим предрассудкам распознать «настоящих людей будущего» (т. 37, с. 37). Зрелость мировоззренческих представлений — залог масштабности горизонтов социального видения. Опора на научное мировоззрение, основанное на принципах марксизма, помогает творцам социалистического искусства разглядеть социальную направленность нового, перспективные проблемы будущего. Мировоззренческая культура художника открывает возможность наиболее адекватного постижения действительности в худож. творчестве, диалектического снятия противоречий между должным и сущим, целью и средством.

МИФ (греч. *mythos* — сказание, предание) — характерное для первобытного сознания синкретическое отражение действительности в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ, к-рые мыслятся вполне реальными (*Мифология*); продукт уст-

ного народного творчества, коллективной народной фантазии. Различаются *М.* героические (сказочные: цикл *М.* о Геракле) и этиологические (объясняющие причины событий, обычаев, названий: *М.* о Прометее — открытие огня, об Афине и Тесее — создание афинского государства и нек-рых общественных институтов). Уже в Древн. Греции была сделана попытка истолковать *М.* как одушевление природных сил (*Метродор*), а затем и общественных явлений (*Евгемер*). В XX в. воинствующей реакцией искусственно создаются *М.*, направленные против человека и прогресса общества (*М.* почвы и крови в фашизме). Однако в существе своем как продукт стихийного народного творчества, носящего донаучный характер, *М.* свидетельствует о пробуждении человеческого сознания, его устремленности к будущему. *М.* составляют почву античного искусства (для *Аристотеля* *М.* есть фабула трагедии); греч. и христианские *М.* оказали большое влияние на искусство Возрождения и классицизма. Важное значение для исследования структуры *М.* имеют работы *Леви-Строса*. На Западе существует мн. теорий, к-рые, понимая худож. творчество как бессознательный, всецело интуитивный процесс, отождествляют его с мифотворчеством (созданием новых *М.*). Нек-рые представители *экзистенциализма*, унаследовав т. зр. нем. романтиков XIX в., иррационалистически трактуют *М.*, видят в нем осн. форму сознания, присущую отчужденному человеку. Т. наз. концепция активизма противопоставляет деятельность субъекта, вырываемого из реальных условий, исторической необходимости, отражение жизни в искусстве заменяет творческим актом субъекта, создающего «новую действительность». Предпринимаются также попытки рассмотреть *М.* с т. зр. связи с обыденным сознанием (*М.* как нечто известное, но еще не познанное; явление, причины к-рого неизвестны), как эстетическую реальность (худож. произв. — единство объективного и субъективного, интеллектуального и эмоционального, творческого и рецептивного (воспринимающего) начал). Не отрицая роли *М.* как начального

этапа в развитии совр. худож. сознания, важно не упускать из виду, что иск-во — одно из средств дефетишизации действительности, специфическая форма ее познания, а также самосознания человека. Такие задачи решает реалистическое иск-во (*Реализм*), перерабатывая прежние М., раскрывая их реальное жизненное ядро (классический пример — роман Т. Манна «Иосиф и его братья»). Нередко совр. художники обращаются к М., подвергая их новой *интерпретации* в целях выражения вечных философских проблем, раскрытия смысла человеческого существования (напр., «И дольше века длится день» Ч. Айтматова, «Когда уходят киты» Ю. С. Рытхэу и др.).

МИФОЛОГИЯ (от греч. *mythos* — сказание, предание и *logos* — рассказ, толкование) — изображение природы, всего мира как населенных живыми существами с их магической, *чудесной* и *фантастической* практикой. Всеобщее господство М. в первобытном мировоззрении объясняется всеобщностью общинно-родовых связей и отношений, перенесенных на природу и на весь мир, к-рый воспринимается и трактуется как универсальная родовая община. Для первобытного сознания М. и являла собой отражение в космически обобщенном виде общинно-родовых отношений. Таково социально-историческое происхождение М., и именно потому она имела всеобщее распространение в течение тысячелетий. Первобытная М. прошла несколько этапов развития. Сначала общинно-родовая значимость не отделяется от физических тел. Этот период М. получил название фетишизма (от фр. *fétiche* — идол, талисман). Но постепенно внутреннее значение физического тела начинает отделяться от него самого и приобретает более или менее самостоятельное значение. Это фиксируется в совр. науке как эпоха анимизма (от лат. *animus* — дух). По мере развития человеческого мышления анимизм также получал все более самостоятельные формы: в М. возникают демоны и боги разной степени обобщенности и разной степени самостоятельности. Поздний анимизм порождает образы-представ-

ления о героях (Геракл, Тесей), вступавших в бой с разными чудовищами (титаны, циклопы), олицетворявшими устрашающие людей непознанные силы природы. Так, у греч. писателя Гесиода (VIII—VII вв. до н. э.) рисуется грандиозная картина победы человекообразного Зевса над этими чудовищами и ниспровержение их в подземный мир. В период позднего анимизма (эпоха героизма, представленная в поэмах Гомера) боги не только приобретают в М. человекообразный вид, но и наделяются чертами, соответствующими первобытным представлениям о *прекрасном*. Общинно-родовая М. в своем буквальном и наивном виде теряет свою силу и исчезает с гибелью общинно-родовой формации, а сменившая последнюю рабовладельческая формация, с характерным для нее отделением умственного труда от физического, привела к умственной критике первоначальной М., используя ее только в аллегорическом виде. В период т. наз. неоплатонизма в античной философии (III—VI вв. н. э.) в порядке реставрации старины восстанавливается и древн. М., но уже не в буквальном или наивном виде, а в виде системы диалектических категорий. В средние века в связи с абсолютным монотеизмом античные боги и герои трактуются как нечистая сила, как бесы; в эпоху Просвещения XVIII в. (*Просвещения эстетика*) — как забавная детская сказка; в эпоху *романтизма* (начало XIX в.) — как картина чисто логических категорий; во второй половине XIX в. — с позиций сенсуализма и спиритуализма; и в XX в. — в связи с разного рода утонченными буржуазными теориями человеческого сознания. Марксистско-ленинская теория осмысляет М. как достояние сознания общинно-родовой формации, получающее в позднейших культурах ту или иную интерпретацию и использование в качестве носителя эстетического начала. Эстетическое значение М. обусловлено тем, что в ней представлен так или иначе понимаемый синтез (совпадение, слияние) общей идеи и чувственного образа. Об эстетическом значении и функции *мифа* и М. писал *Маркс*, характеризуя особенности

развития и неувядающую прелесть древнегреч. иск-ва. Для последнего М. была не только «арсеналом», но и «почвой», на к-рой оно возникло и расцвело: «Предпосылкой греческого искусства является греческая мифология, т. е. такая природа и такие общественные формы, которые уже сами бессознательно-художественным образом переработаны народной фантазией» (т. 46, ч. I, с. 47—48). Однако Маркс настаивает на историческом подходе, подчеркивая, что не любая М. (напр., не египетская, а именно греч.) могла стать «почвой или материнским лоном греческого искусства» (там же, с. 48). До тех пор, пока сохраняются условия для мифологического отношения к природе, для существования той или иной формы мифологизирования природы, остается возможность зависимости фантазии художника от М. Это обстоятельство дало основание, напр., романтической философии (*Шеллинг* и др.) трактовать М. как эстетический феномен; занимающий промежуточное положение между природой и иск-вом и предполагающий символизацию природы. М. имеет значение не только для эстетики. Маркс применил в своей теории товара понятие «товарный фетишизм» и, признавая за М. огромную идеальную (изобразительную) силу, писал о чувственно-сверхчувственной «мощи» товаров. Чтобы понять происходящие с товарами причуды, «пришлось бы забраться в туманные области религиозного мифа. Здесь продукты человеческого мозга представляются самостоятельными существами, одаренными собственной жизнью, стоящими в определенных отношениях с людьми и друг с другом. То же самое происходит в мире товаров с продуктами человеческих рук» (т. 23, с. 82). Т. обр., даже независимо от буквального понимания М. эта последняя обладает огромной изобразительной, а значит, и эстетической силой для науки, в т. ч. и для такой трезвой науки, как политическая экономия.

МИХАЙЛОВСКИЙ Николай Константинович (1842—1904) — рус. утопический социалист, социолог, публицист, литературный критик, идеолог

народничества (крестьянской демократии). Основа его общественно-политических и эстетических воззрений — социологическая теория сложилась под значительным влиянием позитивной философии *Конта*, объективизм к-рого М. пытался оплодотворить особым нравственным началом, опиравшимся на т. наз. субъективный метод. Гл. смысл последнего состоял в выделении биологически присущей человеку способности сопереживать себе подобным, сочувствовать др. человеку или сообществу людей. Исходя из субъективного метода, М. вводил в теорию человеческую активную деятельность, способную противостоять законам объективного развития и видоизменять характер общественных отношений. Эти воззрения пронизывали и эстетические взгляды М., в к-рых главенствовала идея отражения иск-вом правды жизни. М. разделял правду на правду-истину (т. е. объективно существующие реальности) и правду-справедливость (т. е. субъективную оценку истины с высоконравственной т. зр.). С такой постановкой вопроса полностью перекликалась характеристика М. худож. лит-ры как служительницы истины и справедливости, располагающей широкими возможностями воздействия на людей. Подобно своим предшественникам из демократического лагеря, М. отрицал т. наз. «чистое иск-во», «искусство для искусства», не считая его полноценной формой отражения действительности. Он видел в иск-ве «будильник» не одной только специфически эстетической эмоции, но также сложных чувств и мыслей нравственно-политического характера. По убеждению М., ни талант, ни знания представителей «чистого иск-ва» не могут стать голосом общественной совести, пока они не поставят интересы народа, их помыслы в центр своего творчества (*Народность искусства*). Хотя задача иск-ва, по М., — отражение жизненной правды, он признавал, что в худож. произв., даже величайших, допустима условность (напр., тень отца Гамлета у У. Шекспира), но при этом художник не должен отступать от реализма. М. особо выделяет роль наслаждения, к-рое

вызывает у человека восприятие произв. иск-ва. Наслаждение это двоякое: собственно эстетическое от восприятия *прекрасного* и особо сложное, часто граничащее со страданиями наслаждение, к-рое испытывает человек, сочувственно переживая чужую жизнь. Сохраняя верность правде жизни и законам прекрасного, *художник* в своих произв. рисует и отрицательные явления («свинью свиньей, мерзость мерзостью»), возбуждая у читателей, зрителей, слушателей отвращение, укрепляющее торжество добродетели. На склоне жизни М. решительно выступал против нищезанятия (*Нищезанятие*) и *декадентства*. Эстетические взгляды М. раскрыты в осн. его литературно-критических статьях и литературных обзорах: «Из литературных и журнальных заметок 1872 г.» (а также за 1873, 1874 гг.), «Записки профана» (1875—77, в т. ч. «Десница и шуйца Льва Толстого», 1875), «Литературные заметки 1878 г.» (а также за 1879, 1880), «Жестокий талант» (1882), «Письма постороннего в редакцию «Отечественных записок» (1883—84), «Дневник читателя» (1885—88), «Щедрин» (1889) и др.

МОДА — периодически возникающее и повторяющееся, частичное изменение внешних форм культуры, происходящее под влиянием мн. социальных факторов (экономических, социально-психологических, культурологических, нравственных и эстетических). Для изменчивой, прихотливой природы М. характерны: быстрая смена форм, откровенный релятивизм «модного» вкуса; деспотизм, выражающийся в огульном отрицании предшествовавших и навязывании новых форм, не всегда поддающихся рациональному обоснованию. Механизм самоутверждения и распространения М. опирается на психологические факторы — подражание, внушение, массовое «психическое заражение». М. — феномен социальный. Сфера ее действия не ограничивается одеждой, где права М. общепризнаны. Она дает себя знать в области производства и политики, в иск-ве и науке, в социальной психологии и идеологии. Напр., имея в виду капиталистическое производство,

Маркс выступил против бессмысленных и, по существу, не согласующихся с системой крупной промышленности «ветреных капризов моды», а Ленин говорил о моде «на марксизм». Выполняя определенную общественную функцию, М. служит дополнением к традиционным формам культуры, к обычаю (Вл. Даль справедливо назвал М. «ходячим обычаем»); обычаи и традиции, бытующие в данном об-ве, так или иначе преломляются в М., в то же время в обычаях хранятся «спрессованные» М. прошлого. Будучи кратковременной формой массового поведения, М. представляет собой стереотипные способы такого поведения, т. е. стандартизированные действия, совершаемые множеством людей. Связь М. со стилем жизни и поведения людей выражается в том, что она дает более или менее адекватное внешнее «оформление» постоянно меняющегося содержания жизни — в *костюме*, формах быта, манере поведения, *танцах* и т. п. Положение М. в системе др. социально-эстетических и худож. *норм* зависит не столько от ее собственной природы, сколько от характера той общественной среды, в к-рой она функционирует (в этом смысле правомерно, напр., говорить о М. «аристократической» или «демократической»). Что же касается самого способа выражения модной нормы и ее доведения до сознания личности (от прямого предписания или запрета до оценки совершаемых действий как правильных или неправильных), то он определяется как раз специфической природой М. Как социально-эстетическая норма, М. всегда выражается в оценочной или конкретно-чувственной форме, устанавливая свою власть над людьми либо через определение того, «как надо» (или «не надо») одеваться, причесываться, вести себя в об-ве и т. п., либо через обнаружение соответствия (или несоответствия) явления его образной функции. М. обитает в стихии формы и в силу этого вполне подвластна эстетическому суждению с т. зр. красоты и вкуса. Выступая в качестве «микростилия» времени, она отражает уровень и особенности массового эстетического вкуса (*Вкус*

эстетический) в каждый данный момент. Однако было бы неверно на этом основании считать М. чисто эстетическим феноменом. В этом смысле нельзя не согласиться с т. зр. *Канта*, что «мода, в сущности, не дело вкуса», что модное подражание состоит, в частности, в стремлении «казаться не менее значительным, чем другие» и в этом «соперничестве» превзойти др. Кроме того, сведение сущности М. к чисто эстетическому феномену не дает возможности объяснить социальный смысл мн. явлений внутри самого иск-ва и культуры (напр., распространение посредством М. антиэстетических форм культуры; популярность неполноценных форм иск-ва и негативизм по отношению к подлинным худож. ценностям и т. п.). В совр. буржуазном об-ве инструмент М. широко используется не только в коммерческих интересах, но и в целях нивелирования личности, создания иллюзорных форм общности (того, что *Маркс* и *Энгельс* метко называли «суррогатом коллективности» или «мнимой коллективностью») и т. п. Политика М. в условиях социалистического об-ва опирается на сознательное поведение личности, способной на свободу выбора и решения, и призвана содействовать формированию высокого эстетического вкуса, эстетической культуры в поведении и стиле жизни (*Быта эстетика*).

МОДЕРН (фр. *moderne* — совр., новый) — рус. наименование стиля в европ. и амер. иск-ве конца XIX — начала XX в. (соответственно «ар нуво» — во Франции и Великобритании, «югенд-стиль» — в Германии, «сецессион» — в Австрии и т. п.). М. представляет собой совокупность попыток сформировать целостный, противостоящий эклектике худож. стиль в *архитектуре* и декоративном иск-ве. Теоретическим основанием М. были труды *Рёскина* («Семь светочей архитектуры», 1849), первой творческой лабораторией — деятельность *Морриса У.* и *прерафаэлитов* в Англии. Представители М. — Х. ван де Вельде (Фолькванг — музей в Хагене), Ч. Р. Макинтош (школа иск-в в Глазго), Г. Гимар (оформление метрополитена в Париже), А. Гауди (дом Милá и др. постройки

в Барселоне), Ф. О. Шехтель (Ярославский вокзал, бывший особняк Рябушинского в Москве), В. Орта (отели «Тассель» и «Сольвей» в Брюсселе) и др. М. отличают поэтика *символизма*, высокая дисциплина *композиции*, подчеркнутый эстетизм в трактовке утилитарных деталей, декоративный ритм гибких, текучих линий, увлеченность национально-романтическими мотивами, акцент на индивидуальной изобретательности художника. Характерные для мн. мастеров М. рационализм, внимание к функциональной организации пространства, увлеченность новыми материалами (металл, стекло, керамика) несли в себе зародыш эстетических программ *функционализма* и *конструктивизма* в иск-ве XX в.

МОДЕРНИЗМ (от фр. *moderne* — новейший, совр.) — худож.-эстетическая система, сложившаяся в 20-х гг. XX в. как своеобразное отражение духовного кризиса буржуазного об-ва, противоречий буржуазного массового и индивидуалистического сознания. М. объединяет множество относительно самостоятельных идейно-худож. направлений и течений, различных по социальному масштабу и культурно-историческому значению (*экспрессионизм, кубизм, футуризм, конструктивизм, имажинизм, сюрреализм, абстракционизм, поп-арт* и др.), каждое из к-рых имеет определенную идейно-эстетическую и худож.-стилевую специфику, но вместе с тем обладает принципиальной философско-мировоззренческой и социокультурной общностью с др. Становление М. как законченной худож.-эстетической системы и соответствующего типа миро-созерцания было подготовлено такими его стадиями, как *декадентство* и *авангардизм*. Названные стадии и формы М. были своеобразным протестом по отношению, с одной стороны, к социально-деструктивным процессам и тенденциям в буржуазном об-ве и его духовной жизни, а с др. — к таким характерным для худ. культуры позднего капитализма явлениям, как эпигонское повторение канонизированных форм и стилей, выработанных *реализмом* и ро-

мантизмом XIX в.; пассивное, поверхностное копирование действительности, заявленное натурализмом; отмеченные печатью содержательного и формального разрушения академизм и салонность худож. творчества. Протестуя против таких тенденций М., однако, обнаруживает стремление не к их преодолению, а к трагически-болезненной эстетизации. Ощущая дисгармонию мира, антигуманность отношений в буржуазном обществе, отчуждение личности, несвободу и нестабильность положения художника в мире капитала, М. отрицает при этом возможности предшествовавшей культуры не только противостоять силам разрушения, но и выразить свое отношение к ним, адекватно их запечатлеть в иск-ве. Отсюда резкий, а подчас и воинствующий антитрадиционализм М., подчеркнутый эстетический антинормативизм, приобретающий нередко бунтарско-эпатирующий и экстравагантно-декларативный характер, к-рые заявляются как осн. творческие принципы в эстетических программах и манифестах М. и реализуются художниками-модернистами на практике. Философско-мировоззренческой основой М. послужили идеи иррационалистического волюнтаризма Шопенгауэра и Ницше, интуитивизма Бергсона, феноменологии Э. Гуссерля, психоанализа Фрейда и Юнга, экзистенциализма Хайдеггера, позднее Сартра и Камю, социальной философии Франкфуртской школы (прежде всего Адорно и Г. Маркузе). В худож. произв., эстетических трактатах и публицистических декларациях М. мир чаще всего предстает жестоким и абсурдным, противоречия и конфликты — неразрешимыми и безысходными, человек — одиноким и обреченным, его действия и поступки бессмысленными и бессильными, а обстоятельства, в к-рые он заключен, — враждебными ему и непреодолимыми. Преобладание мрачного колорита, пессимистических настроений и тревожных, томительных предчувствий, сознание непознаваемости и неизменности бесчеловечного мира — таков эмоциональный настрой произв. М. в литературе (Ф. Кафка, Дж. Джойс, А. Камю и др.)

и театре (Э. Ионеско, С. Беккет, Ж. П. Сартр и др.), в изобразительном искусстве (О. Кокошка, С. Дали, О. Цадкин и др.) и музыке (А. Шёнберг, П. Булез, К. Штокхаузен, К. Пендерецкий и др.), ярко характеризующий трагедию отчуждения личности, саморазорванности ее сознания, некоммуникабельности, крушения гуманизма, исторического тупика, застоя или движения по замкнутому кругу. Даже те произв. М., где доминируют светлые, эгегические или даже радостные эмоции (напр., у Кандинского, М. Шагала, П. Мондриана, И. Стравинского, О. Мессяна, М. Пруста, Элиота и др.), проникнуты мотивами утраты связей с реальностью, культурой, природой, обществом, миром вещей; одиночество и иллюзорная свобода художника, замкнутого в пространстве своих фантазий, воспоминаний и субъективных ассоциаций или умозрительных конструкций. Эти общие тенденции для различных направлений и течений М. не исключают разнообразия их стиливых поисков. В крайнем своем воплощении формальные искания М. направлены на абстрактное отрицание предшествовавших худож. форм и осн. эстетических принципов: изобразительности — в изобразительном искусстве (абстракционизм, поп-арт); звуковой организованности (мелодии, гармонии, полифонии) — в музыке (конкретная и электронная музыка); осмысленности худож. речи — в словесном иск-ве (дадаизм, сюрреализм); логики развертывания драматического действия — в театре (театр абсурда, хэппенинг) и т. д. Стиливое новаторство становится самоцелью даже у самых талантливых представителей М. Отсюда нередкая тенденция смены стилей одним и тем же художником (П. Пикассо, И. Стравинский, Дж. Джойс). Открытие и освоение М. ряда новых худож. средств (поток сознания, коллаж, ассоциативный монтаж и др.) определило известное влияние М. на крупных художников-реалистов XX в. Формальные же изыски позднейших представителей М. (т. наз. постмодернизм) нередко приводили к размыванию грани между эстетическим и вне-

эстетическим, прекрасным и безобразным, иск-вом и неиск-вом. Т. обр., М. в крайних своих проявлениях объективно приходит к самоотрицанию себя как иск-ва, эстетики, как явления культуры.

МОНТАЖ (фр. *montage* — сборка, составление целого из готовых частей) — один из способов построения пространственно-временной *композиции* в иск-ве, получивший развитие и принципиальное теоретическое осознание в худож. культуре XX в., прежде всего в области *киноискусства*. Элементарная суть киномонтажа — сокращение и соединение (резка и склейка) кусков отснятой пленки с целью достичь необходимого ограничения и искомой последовательности движущегося изображения действительности на экране. Уже на заре кинематографа были обнаружены возможности эмоционального воздействия на зрителя посредством т. наз. параллельного М. — чередования коротких фрагментов двух одновременно развертывающихся, согласно сюжету фильма, взаимосвязанных действий (напр., погони и бегства). Затем практика и теория кино подошли к пониманию М. как специфического выразительного приема. В фильме амер. режиссера Д. У. Гриффита «Нетерпимость» (1916) был осуществлен параллельный М. четырех сюжетов, относящихся к различным эпохам истории человечества; тем самым была наглядно выявлена функция М. как средства обобщенно-метафорического осмысления темы. В раскрытии и освоении идейно-художественных возможностей М. основополагающую роль сыграла теоретическая и практическая деятельность режиссеров-новаторов советского кино 20-х гг. Эксперименты Л. В. Кулешова показали, что один и тот же кадр может приобретать различную эмоционально-смысловую значимость в зависимости от изменяющегося содержания смежных кадров («эффект Кулешова»). М. как метод «собирания образа» последовательно применялся и развивался на документальном материале, на фильмах *Вертова*, где специально снятые или извлеченные из др. лент хроникальные кадры слагались в единую структуру лирико-публицистического

высказывания. М. как продуктивное средство смысловой и ритмической разработки сюжетного повествования получил развитие в фильмах *Эйзенштейна*, *Пудовкина*, *Довженко*. Творческий и теоретический опыт советской школы М. вошел в культуру мирового кинематографа. Культура М., реализованная и осознанная в опыте кино, есть конкретное проявление неких общезстетических закономерностей построения и восприятия худож. образа. Вслед за кино и одновременно с ним принципы М. осваивались в др. видах искусства. Акцентированное членение сценического действия на эпизоды в спектаклях *Мейерхольда*, сопоставление разнородных литературных текстов в «театре одного актера» В. Н. Яхонтова, монтажное построение зрелища в «политическом театре» Э. Пискатора (принцип, впоследствии развитый *Брехтом*), изобразительная публицистика фотомонтажей Эль Лисицкого (Л. М. Лисицкого) — таковы проявления монтажного метода в иск-ве 20-х гг. Об актуальности монтажных принципов в худож. литературе свидетельствует, напр., композиция поэмы *Маяковского* «Хорошо!». Ныне понятие М. вошло в обиход теории театра, изобразительного искусства, музыки, лит-ры как обозначение одной из продуктивных композиционных возможностей творческой практики. Оно оказалось применимо не только к творческому опыту худож. культуры XX в., но и к явлениям иск-ва различных эпох прошлого. В теоретических работах *Эйзенштейна* это понятие было приложено к структурам прозаических описаний и стихотворных фрагментов из классических произв. рус. лит-ры XIX в. Подобные аналитические интерпретации раскрывают эстетическую генеалогию монтажной культуры кино, ее укорененность в худож. опыте предшествующих эпох.

МОНТЕСКЬЕ (Montesquieu) **Шарль Луи** (1689—1755) — фр. философ-просветитель, политический мыслитель, историк. Деист, тяготевший к материализму. Эстетические воззрения сформировались под влиянием эстетики англ. Просвещения (идей *Шефтсбери*, Ф. Хатчесона, *Хома* и др.). Фактором, опреде-

ляющим развитие худож. творчества, М. считал прежде всего географическую среду, придавая особое значение природе и климату. Он указывал также на связь иск-ва с государственно-политическим строем, в частности, отмечал, что «сатирические сочинения совсем неизвестны в государствах деспотических». Размышления М. о роли географической и общественной среды оказали влияние на мн. эстетиков и теоретиков иск-ва (*Винкельмана, Гердера* и др.). Как и др. фр. просветители, М. придавал большое значение иск-ву, прежде всего театру, в нравственном и гражданском воспитании, в этой связи обращал внимание на важную роль *музыки* в жизни античного об-ва. Отвергая аскетизм, он подчеркивал, что иск-во пробуждает человеческие чувства и смягчает нравы. М. разрабатывал проблему эстетического вкуса. Основы вкуса М. видел в природных данных человека и понимал его как «способность чутко и быстро определять меру удовольствия, доставляемого людям тем или иным предметом». Источник этого удовольствия лежит, по М., в объективных свойствах предметов, воспринимаемых человеком. Чувство удовольствия порождает порядок, разнообразие, *симметрия*, контрасты, неожиданность, *гармония*, пропорциональность и др. отношения в объективном мире. Пытаясь выявить специфику эстетических категорий, М. различал красоту и пользу: «Испытывая удовольствие при виде полезного для нас предмета, мы называем его хорошим; когда же нам доставляет удовольствие созерцание предмета, лишённого непосредственной полезности, мы называем его прекрасным». Эта идея получила впоследствии развитие в эстетике *Канта*. Осн. соч., в к-рых раскрываются эстетические взгляды М.: «Персидские письма» (1721), «О духе законов» (1748), «Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства» (1757).

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (от лат. monumentum — памятник) — род *изобразительного искусства*, включающий памятники и монументы, скульптурное, живописное и мозаичное убранство зданий, витражи.

Произв. М. и. выступают в синтезе с *архитектурой (Синтез искусств)*, обретая в подобном худож. бытии свой законченный худож. образ, *стиль* и значение. М. и. имеет разнообразные функции — воплощение значительных социально-философских и религиозных идей, увековечение памятных событий и крупных личностей, пропаганда и популяризация значимых общественных идеалов (скульптурное убранство древнеегипетской культовой архитектуры, византийские мозаики и готические витражи, фрески Рафаэля и «Давид» Микеланджело, памятник Минину и Пожарскому И. П. Мартоса, произв. мексиканских монументалистов XX в. и т. п.). Эти функции М. и. определяют крупномасштабность его форм, их значительность, высокую идейную содержательность и насыщенность, что придает произв. М. и. особое эстетическое качество — *монументальность*. Когда в произв. М. и. усилены свойства украшения, поддержки композиционно-конструктивных *ритмов* архитектуры, то его называют монументально-декоративным (декор, орнамент и т. п.). Места, отводимые для произв. М. и., нередко связаны с определенной культурно-исторической традицией, что особо выделяет их в сознании современников. В произв. М. и., рассчитанных на века, используются обычно долговечные материалы, что также придает им эффект внушительности, значительности. С формами М. и. могут взаимодействовать тексты, поясняющие сложные аллегорические и символические образы (*Аллегория, Символ*). Создаваемые на века, произв. М. и. при смене разных эпох, народов и идеологий нередко подвергались уничтожению или частичной реконструкции (с заменой прежнего значения). Особое значение М. и. в классовых об-вах обусловлено стремлением к утверждению величия и незыблемости силы государства и высшей власти. М. и. приобретает важное значение в периоды общественного подъема, пластически выражая чаяния народных масс. В социалистическом об-ве как воплощение и развитие идей *Ленина*, сформулированных еще в 1918 г. в плане монументальной пропа-

ганды, М. и активно используется в качестве средства *эстетической организации среды*, идейно-патриотического и *эстетического воспитания* народа.

МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬ — эстетическое качество произв. иск-ва, достигаемое определенной мерой худож. обобщения, придающее им величие, масштабное звучание и большую общественную значимость. М. родственна эстетической категории *возвышенного*, связана с категориями *героического* и *трагического*, может проявляться в различных видах иск-ва: *скульптуре* и *живописи*, *архитектуре* и *музыке*, *литературе* и *киноискусстве*, приобретая в каждом из *видов искусства* специфические черты. В архитектуре М. часто связывают со статичностью и массивностью объема (тяжелыми ритмами масс), а также масштабностью. Однако и статичный монолит (в архитектуре, а тем более в скульптуре) может таить в себе скрытый динамизм (динамику в пределах статики). Устремленность ввысь ряда архитектурных памятников и совр. сооружений также указывает на исключение из правил. (Капелла Нотр-Дам-дю-О в Роншане Ле Корбюзье демонстрирует такую М., когда тяжелая архитектура благодаря использованию железобетонных конструкций приобретает динамизм, парусность, крылатость.) В живописи и скульптуре М. связана с высокой степенью обобщения формы, *лаконизмом* исполнения. Внутренней основой монументального решения является *ритм*. М. худож. произв. связана не только с особой трактовкой человеческого образа, но и особым решением пространства и времени. Пространство ширится в восприятии до представления о всей Вселенной, а время тяготеет к вечности, в результате чего образы приобретают огромное и в ряде случаев космическое значение (иконопись и фрески А. Рублева, музыка И. С. Баха, былинные кинообразы «Александра Невского» *Эйзенштейна*, скульптура «Рабочий и колхозница» В. И. Мухиной). Черты М. неотъемлемо присущи *монументальному искусству*, но ими может быть наделено и станковое худож. произв. («Оборона Петро-

града» А. А. Дейнеки). В отличие от станковой живописи и скульптуры монументальное иск-во предназначено не для музеев и домашних интерьеров, а для архитектурных ансамблей и парков, больших общественных помещений, в силу чего оно подчиняется общему закону *синтеза искусств* — взаимодействию «части — целого». На содержательном и структурном уровнях М. может сливаться с декоративностью. Но отдельно стоящий памятник, как, напр., конная статуя Марка Аврелия на Капитолии в Риме, более независим от окружения, хотя и связан с ним многообразными законами построения, прежде всего масштабом и пропорциями, формой постамента. В отличие от декоративного иск-ва монументальное произв., хотя и украшает *ансамбль*, является гл. или одним из гл. компонентов целого и потому во мн. подчиняет себе др. его компоненты, «держит» окружающее пространство. Доминируя в ансамбле, оно способствует созданию целостной и завершенной картины. Такую функцию в монументальном ансамбле Красной площади в Москве выполняют Мавзолей В. И. Ленина, храм Василия Блаженного, башни Кремля, памятник Минину и Пожарскому.

МОРРИС (Morris) **Уильям** (1834—96) — англ. художник, поэт, теоретик иск-ва, философ, социалист-утопист. Эстетические взгляды М. формировались под влиянием идей *Карлейля* и *Рёскина*, а также движения *прерафаэлитов*. В экологическом плане можно провести параллель между эстетическими воззрениями М. и руссоизмом (*Руссо*). Он выдвинул идею «города-сада», *архитектуру* понимал как «всеохватывающее иск-во», как «союз искусств, связанных узами взаимного сотрудничества и гармонического взаимоподчинения». Важное место в эстетических взглядах М. занимают проблемы эстетики труда и производства, статуса художеств. промышленности, *декоративно-прикладного искусства* и *дизайна* при капитализме и социализме. Мысль о наслаждении трудом как высшей мерке отношения к труду М. подкрепляет требованием изменения сложившейся

капиталистической системы производства, построенной на жестком разделении труда и угнетении: «Я хочу, чтобы разделение труда не шло далее разумных пределов, а людей учили бы думать о своей работе и наслаждаться ею». Выступая с критикой буржуазной действительности, М. утопически рассматривал иск-во как гл. средство ее преобразования, мечтал о возрождении «искусства народа и для народа», предложил развернутую программу реформ, в основе которой лежала идея возрождения обезличенного капиталистическим производством худож. ремесла (*Ремесло художественное*) на базе ручного труда, ограниченного применения машинного труда, а также национальной (в данном случае средневековой готической) традиции. М. возглавил худож.-промышленную компанию, объединившую кустарные мастерские по изготовлению мебели, тканей, шпалер, обоев, витражей, металлических изделий и пр., сплотив вокруг своего дома в графстве Кент, построенного по проекту архитектора Ф. Уэбба (т. наз. «Red house» — «Красный дом»), группу художников — идейных единомышленников. М. был непревзойденным мастером орнамента (в тканях, шпалерах, обоях и т. д.) и сформулировал целую систему требований в этой области декоративно-прикладного иск-ва. Стремясь в рисунках тканей передать природные впечатления: рост, движения («путаница сада»), простоту и свежесть, он неизменно следовал принципу равнозначности рисунка и фона. Этот принцип *народного искусства*, опосредствованный влиянием худож.-теоретической деятельности М., перешел затем в орнамент *модерна*. Вместе с природностью М. отстаивал принцип исторической преемственности в иск-ве: «Через чувство истории мы связаны с традицией прошлых времен». М. не был ярким машиноборцем, каким его мн. представляют. Отдавая предпочтение ручной работе в изготовлении образцов прикладного иск-ва, он советовал не делать машиной того, что можно выполнить только вручную, и, наоборот, не делать вручную того, с чем лучше справится машина. М. был в числе первых, кто об-

ратил внимание профессиональных художников на эстетизацию повседневного предметного окружения, нацелил их на *эстетическую организацию среды* и своим личным примером утвердил в худож. деятельности статус дизайнера. Осн. соч.: «Декоративные искусства, их отношение к современной жизни» (1878), «Сон про Джона Болла» (1888), «Вести ниоткуда, или Эпоха счастья» (1891).

МОРРИС (Morris) **Чарлз Уильям** (р. 1901) — амер. философ и ученый; пытался создать общую науку о знаках — семиотику, а философию и эстетику рассматривал как части этой общей науки. В своей знаковой теории объединил идеи бихевиоризма, амер. прагматизма и нем. логического позитивизма. С помощью семиотических методов стремился к созданию эстетики как области точного знания (*Эстетика и семиотика*). Эстетическая семиотика, согласно М., состоит из трех дисциплин: синтаксис, семантика, прагматика. Синтаксис выявляет правила сочетания эстетических знаков, семантика изучает их значения, прагматика исследует отношение знаков к их носителям. В практической части семиотической эстетики М. опирается на знаковую концепцию амер. логика Ч. Пирса (1839—1914) и почти без изменения переносит в теорию иск-ва понятия знакового процесса (семиозиса), иконического, т. е. изобразительного или эстетического, знака, вводя дополнительно представление о знаке-посреднике в процессе коммуникации (*Коммуникация художественная*). Специфика эстетических знаков в иск-ве состоит, по М., в том, что они подобны изображаемому объектам и обозначают ценностные отношения; т. обр., иск-во есть «особый» язык для передачи ценностей с помощью эстетических знаков. Произв. иск-ва рассматривается как «эстетический тип речи», к-рый характеризуется преимущественно оценочным способом использования знаков. Следуя традиции «семиотического идеализма», М. исключает из рассмотрения познавательный, отражательный аспект знака; предлагает прагматическое определение ценности как интереса. Подвергая кри-

тике общепhilosophические позиции М., представители марксистско-ленинской эстетики позитивно оценивают и берут на вооружение его конкретно-научные разработки в области эстетики. Осн. труды М.: «Основы теории знаков» (1938), «Эстетика и теория знаков» (1939), «Наука, искусство и технология» (1939), «Знаки, язык и поведение» (1946), «Значение и значимость» (1964).

МОТИВИРОВКА в искусстве (от фр. *motiver* — мотивировать, обосновывать, приводить доводы, основания) — совокупность связей и опосредствований отдельного компонента произв. иск-ва, к-рые обуславливают его функционирование в составе худож. целого. Под М. понимается также соответствующий аспект мастерства автора, выражающийся в его способности подчинить любой элемент произв. иск-ва худож. целесообразности. Отсюда вытекает и специфический критерий оценки элементов худож. произв. (они воспринимаются либо как имеющие М., либо как «немотивированные»). *Маркс* и *Энгельс* использовали понятие «М.» при оценке идейно-худож. достоинств произв. Ф. Лассаля, М. Каутской, Э. Сю. В качестве М. (основания) худож. элемента может выступать нек-рый предметный контекст, выделяемый внутри произв. иск-ва (напр., поступок *персонажа* мотивирован *характером* и обстоятельствами; выход или уход актера со сцены — определенным поворотом действия). Это — предметно-событийная М. («фабульная», «психологическая», «социальная» и т. д.), к-рая исследовалась уже в «Поэтике» *Аристотеля*, хотя и без употребления самого термина (понятие «М.» утвердилось в эстетике лишь с начала XIX в.). Предметно-событийная М. всегда подчинена идейно-эстетическим задачам, соответствует принципам того или иного худож., творческого метода, *стиля*. В более общем смысле любой элемент худож. структуры произв. иск-ва обоснован той функцией, к-рую он выполняет в составе целого. Это функциональная (или «композиционная») М., понятие к-рой начало складываться в эстетических спорах 20-х гг. XX в. Обобщением этих двух аспектов

М. в марксистско-ленинской эстетике служит принцип мотивированности любого элемента худож. формы содержанием (*Содержание и форма в искусстве*). В то же время в иск-ве большую роль играет момент относительной немотивированности элемента худож. целого. В известной мере предметно-событийная немотивированность — сюжетные «тайны», «алогизмы» в развитии характера и т. д. — стимулирует активность воспринимающего сознания. Обычно моменты подобной немотивированности в иск-ве в конечном итоге снимаются благодаря их включенности в содержательный контекст произв., благодаря осмысленности их восприятия. В этом отношении исключение представляют лишь нек-рые направления иск-ва *модернизма* (напр., *дадаизм*, *абстракционизм*, иск-во абсурда). При семиотической интерпретации произв. иск-ва нельзя не учитывать частичную немотивированность означаемого по отношению к означаемому (тишина в музыке передается звуками; динамика в изобразительном иск-ве — средствами статики и т. д.). Благодаря этому перед художником открывается широкий простор в выборе средств для выражения эстетического содержания.

МУЗЕИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ (от греч. *museion* — храм муз) — специальные научно-исследовательские и просветительные учреждения и заповедные зоны, в к-рых коллекционируются, хранятся, экспонируются, изучаются и пропагандируются произв. иск-ва и мемориально-исторические материалы худож. культуры. Собственно худож. М. включают собрания *изобразительного* и *декоративно-прикладного искусства*. К ним близки, хотя и специфичны, худож.-мемориальные М. Между собственно худож. М. и М. историко-мемориального худож. профиля есть различие: в М. первого типа произв. иск-ва выставлены для обозрения *публики* и их непосредственного восприятия «здесь и сейчас», тогда как в М. второго типа представлены вещественные экспонаты, к-рые воссоздают атмосферу творческого процесса, общественно-историческую, культурно-худож. ситуацию периода воз-

никновения и функционирования произв. иск-ва слова, музыки и театра. Однако вечера-концерты, прослушивание грам-записей, знакомство с видеозаписями, а также включение в экспозицию произв. изобразительного и декоративно-прикладного иск-ва в М. второго типа в известной мере стирают эту грань, тем более что экспозиции тех и др. на совр. выставках часто объединяются. Оба типа М. взаимопроникают также в различных комплексных, «синтетических» М.: историко-культурных, историко-мемориальных заповедниках, мемориальных М.-усадебках, домах-М., квартирах-М., в музеефицированных архитектурных памятниках (Исаакиевский собор в Ленинграде, соборы Московского Кремля, Владимиро-Суздальский историко-архитектурный М.-заповедник и др.). Коллекционирование произв. иск-ва получает развитие на исходе древности и достигает размаха в поздне-эллинистическую эпоху. Однако музейность как особый тип отношения к предметам культуры возникает на сравнительно поздних этапах ее развития. Его подготовил начавшийся в эпоху *Ренессанса* интерес к античности, изучение ее письменных и вещественных источников, освоение национальных культур, *фольклора*, этнографических ценностей, заложенное просветителями и продолженное романтиками. Для представителей *романтизма* античность перестала быть единственным и непререкаемым образцом. Оценив совр. иск-во, обратившись к иск-ву др. эпох и народов, они начали рассматривать различные, непохожие друг на друга явления культуры как равноценные. Музейное сознание окончательно формируется в начале XIX в. под огромным влиянием идей историзма. Разрастаясь первоначально как дворцовые коллекции (такова история парижского Лувра, мадридского Прадо, московской Оружейной палаты и ряда др. крупнейших М. х. мира), в XIX в. М. х. приобретают статус социального института — худож. собраний, открытых для публики. К этому периоду относится возникновение Национальной галереи в Лондоне, Старой пинакотеки в Мюнхене

и др. всемирно известных М. х., оформляются мемориальные музеи, в т. ч. в России Дом-музей П. И. Чайковского. С XIX в. начали строиться специальные музейные здания, усовершенствованные в XX в. с учетом требования хранения и экспонирования произв. иск-ва. Совр. М. х. ведут систематическую научную работу, реставрационную деятельность, публикуют свои коллекции. В СССР М. х. приобрели важное значение в деле развития народного просвещения, подъема эстетической культуры народа, воспитания молодого поколения. После Октябрьской революции крупнейшие М. х. страны — Государственный Эрмитаж (основан в 1764 г.), Государственная Третьяковская галерея (основана в 1856 г.), Государственный Русский музей (основан в 1895 г.), Государственный музей изобразительных искусств им. Пушкина (основан в 1912 г.) были пополнены за счет национализации частных коллекций. Мн. М. х. созданы также в городах союзных республик, возникли местные, в т. ч. сельские, худож. галереи. Специфика музейного предмета заключается в том, что он изъят из среды своего реального, жизненного бытования, включаясь в состав фондов и экспозиций. Его эстетическая ценность — в репрезентативности (представительности), информационной емкости, мемориальной значимости, силе эстетического воздействия, высокой *художественности*. Особой ценностью обладает предмет подлинный, документально-достоверный (в сравнении с копиями и репродукциями, тиражируемыми посредством механизмов массовой коммуникации). В совр. культуре особую эстетическую роль играет музейно-экспозиционное иск-во, к-рое, с одной стороны, включает зрителя в своеобразное зрелищно-игровое действие, направляет его восприятие, создает атмосферу сопереживания и понимания, а с др. — предоставляет публике возможность свободного выбора, индивидуального осмысления и проявления самостоятельного суждения вкуса. Принципы музейного экспозиционного иск-ва учитывают степень насыщения посетителя оп-

ределенным рядом эстетических впечатлений, способы создания целостного представления, выделения доминантных образов, соотношение начала экспозиции и заключительного «аккорда» и т. п. В нем взаимопроникают иск-во и науки, общие дизайнерские и индивидуально-творческие решения. Направление поиска в совр. музейной экспозиции — обретение неповторимого для каждого музейного памятника худож. образа. Социально-эстетические функции музейного иск-ва многообразны: М. х. создают фонды худож. культуры, предоставляют материалы для ее изучения, вовлекают широчайшие слои зрителей в диалог с ценностями иск-ва, обогащают внутренний мир человека, формируют его вкусы, создают особую атмосферу духовного общения с прошлым и современниками, ткнут прочную нить исторической и худож.-мемориальной памяти, без к-рой нет будущего культуры.

МУЗЫКА (от греч. *musike* — иск-во муз) — вид искусства, в к-ром худож. образы формируются с помощью звуков и к-рый характеризуется особо активным и непосредственным воздействием на внутренний мир человека. Звук как основа музыкальной образности и выразительности лишен смысловой конкретности слова, не воспроизводит фиксированных, видимых картин мира, как в живописи. Вместе с тем он специфическим образом организован и имеет интонационную природу. Интонация и делает М. звучащим иск-вом, как бы вбирая в себя при этом многовековой речевой опыт, опыт ритмических движений (воплощенный, в частности, в ораторском иск-ве, театре, танце и т. п.). К средствам выразительности в М принадлежат и такие стороны и компоненты музыкальной формы, как мелодия, фактура, полифония, гармония, ритм, композиция и др. М. обладает ярко выраженными национальными чертами, проявляющимися в ее интонационном, мелодическом, ритмическом строе. Особенно характерно это для народного музыкального творчества. На определенном этапе своего развития М. начинает фиксироваться с помощью нотной записи. Существование музыкального

иск-ва неотделимо от исполнения. В зависимости от средств, с помощью к-рых воспроизводится (исполняется) М., различают вокальную, инструментальную, вокально-инструментальную М. Выделяются и виды М. (симфоническая, оперная, камерная и др.), ее жанры (*песня, танец, соната, сюита, симфония, лирико-бытовая, героическая, комическая опера* и др.). При всей своей обобщенности худож. образы в М. обладают большой эмоциональной силой, способностью воплотить мироощущение человека в его полноте и многосторонности. При этом каждая эпоха, культура акцентируют свои стороны в содержании М. Игру эмоциональных тонов нелепо искать в сосредоточенно-духовном знаменном распеве Древн. Руси или в европ. полифонии строгого стиля XV—XVI вв. М. рококо пронизана характеристической речью галантных персонажей. Для романтического сознания важно отражение в ней интимных движений души лирического героя, многообразия его психических состояний, силы и трепетности эмоций. Симфонизм в XX в. стремится осмыслить острые социальные противоречия эпохи. Формирование в процессе исторической эволюции М. лирического сюжета, складывающегося из «поворотов» настроения, повествовательной фабулы (напр., в инструментальных балладах), драматургии инструментальных произв., претворяющей в себе нек-рые особенности театра, их программности, — все это расширяет возможности для более полного выявления исторически меняющегося мировосприятия человека. «Органом» восприятия выраженного в М. содержания оказывается мироощущение слушателя, строй его мыслей и чувств, обогащаемый общением. Определенную роль играет здесь соответствующая подстройка органов артикуляции и фонации (произнесения звуков), дыхания и т. п., благодаря чему слушателю кажется, что М. звучит в его груди. Специфические особенности М., ее способность выражать тончайшие оттенки чувств, психических состояний и воздействовать на глубинный мир человека

делают понятной ту значительную роль, к-рая отводилась ей как средству воспитания на протяжении всей ее истории, начиная с глубокой древности. Особенно значительно воздействие высокого музыкального иск-ва, обладающего свойством совершенствовать и возвышать душу человека, формируя в нем основы прогрессивного и гуманного отношения к миру, др. людям. Развитие профессионального и самодеятельного иск-ва в нашей стране призвано стать средством целенаправленного и последовательного осуществления музыкальной пропаганды как составной части *эстетического воспитания* трудящихся.

МУКАРЖОВСКИЙ (Mukařovský) **Ян** (1891—1975) — чешский эстетик, философ и литературовед. Хотя в его эстетических концепциях проявилось влияние нем. классической философии и феноменологии Гуссерля (*Феноменологическая эстетика*), в историю эстетики М. вошел как признанный зачинатель структурно-семиотического подхода к иск-ву (*Структурно-семиотическая эстетика*). Испытав воздействие ранних работ теоретика Пражского лингвистического кружка Р. О. Якобсона и *Шкловского*, М. тем не менее отходит от характерного для *формализма* рассмотрения эстетического объекта как автономного и не связанного с внешним миром. В отличие от формалистической поэтики, осн. понятием его структуралистской эстетической концепции является функция худож. произв. Одно и то же произв. может, по М., выступать в разных функциях, среди к-рых он выделяет и знаковую функцию. У него (как позднее и у *Ч. Морриса*) рассмотрение произв. под углом зрения его знаковой функции сочетается с ценностным подходом. В иск-ве, считает М., всегда существует система норм, определяющих аксиологическую (ценностную) значимость каждого эстетического объекта. В подходе к анализу худож. произв. М. стоит на позициях последовательного эстетического структурализма, выдвигая в качестве первостепенной задачи исследование «целостности» изучаемых явлений иск-ва. В духе классической эстетики М. исследует проблему непреднамерен-

ности иск-ва для его потребителя и преднамеренности для создателя. Хотя эта последняя т. зр. близка к психологической, М. стремится сформулировать ее в непсихологических терминах. Особый цикл работ М. посвящен кино, где на материале этого тогда совсем нового эстетического явления рассмотрены проблемы *пространства и времени в искусстве*, знаковая функция актерского жеста (в статье о Ч. Чаплине) и др. В исследовании вопросов поэтики М. показывает специфичность внутри каждой из европ. худож. традиций (в т. ч. чешской и рус.) таких направлений в иск-ве, как *символизм* и *футуризм*. Осн. соч. М.: «Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты», «Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве», «Изучение эстетики» (1966), а также статьи о кино.

МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ (от лат. multiplicatio — умножение) — специфический тип экранного иск-ва, синтезирующий в себе качества статичного изображения (*живописи, графики, скульптуры*) и развернутого во времени сценического действия. Будучи предшественницей кинематографа (и формируясь впоследствии как его разновидность), М. вобрала существенные элементы киноязыка, сохранив самостоятельность худож. и технологических принципов. Коренное отличие, определяющее автономное положение М. в *киноискусстве*, заключается в том, что она не воспроизводит действие, происходящее перед съемочной камерой, а моделирует свое, не существующее в реальности движение, используя оптические свойства кино для «оживления» рисунка или любого иного статичного объекта. Такой процесс моделирования экранного действия, когда нечто заведомо неподвижное превращается в динамическое, называется *одушевлением*, или анимацией (от лат. «anima» — душа). В зависимости от материала и метода одушевления М. подразделяется на рисованную, кукольную и ряд др. технологических видов. Причины особого зрительского интереса к М. кроются в «омnipотентности» (термин

Эйзенштейна), т. е. во всевозможности ее экранного мира, границы которого совпадают с границами фантазии художника. Предельная метаморфозность материалов одушевления, соответствующая структуре бессознательной части человеческой психики, открывает возможность визуализации явлений, процессов и понятий, не поддающихся пластическому воплощению средствами др. пространственно-временных иск-в. Именно эти психологические качества (а не способность «оживлять» изображение) составляют сущность анимации как специфической формы худож. мышления. Отсюда возникло определение: «М.— кратчайшее расстояние между мыслью и образом». Эстетическое освоение данного феномена строится на сочетании двух полярных принципов выразительности: метафоричность, эмоциональная и ритмическая напряженность приближает М. к языку поэзии; *гиперболизация*, парадоксальность худож. логики роднит ее с *гротеском*, карикатурой. Оба принципа равнозначны, ослабление одного из них лишает М. свойственных ей признаков. По мере развития М. видоизменялись ее социально-культурные функции. Зародившись как ярмарочный аттракцион, призванный ошеломлять публику оптическими курьезами, она обрела затем характер театрального действия благодаря включению в движущийся рисунок элементов драматургии. На смену удивлению пришла функция развлечения, оказавшаяся наиболее устойчивой. Превеличение роли этой функции породило ошибочное мнение о социокультурной ограниченности М. Обращение к детскому зрителю положило начало воспитательным и дидактическим ее функциям. Сказка и поныне занимает доминирующее место в репертуаре М. Развитие пропагандистских функций связано прежде всего со становлением советской М. и традициями революционного иск-ва 20-х гг. На Западе эти функции приобрели форму рекламы, вызвавшей бурный расцвет коммерческой М. На совр. этапе на первый план выступает необходимость философского осмысления общественных и научно-технических преоб-

разований, что подводит М. к ее осн. предназначению: стать одним из новых способов худож. исследования мира и человека с помощью визуального моделирования. Применение новых технологий (напр., компьютерной анимации) открывает широкие перспективы в этом направлении. Развитие полифункциональности и расширение диапазона выразительных возможностей М. будет способствовать возрастанию ее эстетического и социального статуса в системе культуры. Важную роль в достижении этой цели призван сыграть активно идущий сейчас процесс самоопределения и теоретического осмысления М. как самостоятельного вида искусства.

МЫШЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — вид интеллектуальной деятельности, направленной на созидание и восприятие произв. иск-ва, особая разновидность мышления человека, отличающаяся по характеру протекания, конечным целям, социальным функциям и способам включения в общественную практику. В соответствии с совр. представлениями о полушарной асимметрии мозга, учением о различиях т. наз. худож. и мыслительного типов личности можно сказать, что М. х. имеет в известном смысле отличную от теоретического, научного мышления психофизиологическую базу. Природа и сущность М. х. обусловлены духовно-практическим способом худож. освоения мира, характером худож. отражения. Спецификация этого типа мышления неразрывно связана с развитием представлений об отличительных признаках иск-ва, его познавательном, интеллектуальном потенциале. На протяжении столетий велась полемика о совместности поэзии с мудростью, способности иск-ва адекватно познавать мир и постигать истину. Уже Платон оспаривает общепринятое мнение о поэтах как мудрецах. Гераклит обвиняет художников в невежестве и поверхностности суждений. Г. В. Лейбниц постулирует «смутность» и недостаточность эстетического познания, «ложность» фантазии. В соответствии с принципами рационализма Гегель обосновывает идею об исчерпанности и

бесперспективности иск-ва в основанной на рефлексии культуре. В противовес радиоцентристскому сознанию романтики (*Новалис, Ф. Шлегель, Шопенгауэр*) отдают предпочтение иск-ву, усматривая в нем совершенный инструмент познания Вселенной, интеллектуальной интуиции. *Шеллинг* провозглашает иск-во «извечным и подлинным органом философии», способным прозреть истину «высшего порядка». Иррационалистические тенденции в истолковании М. х. (*Иррационализм в эстетике*) находят развитие в теориях *экзистенциализма, интуитивизма, феноменологии* (*Кьеркегор, Бергсон, Э. Гуссерль* и др.). Исторически вопрос о специфике М. х. решается в контексте исследования сущностной природы иск-ва и науки, диалектики рационального и эмоционального, дискурсивного и интуитивного. В XIX в. сложилась традиция (восходящая к Гегелю, *Белинскому, Потебне*) трактовать иск-во как мышление в образах в отличие от науки как мышления в понятиях. В марксистско-ленинской эстетике, опирающейся на диалектико-материалистическую гносеологию, М. х. рассматривается в качестве неотъемлемого компонента худож. деятельности (*Деятельность эстетическая*), направленной на творческое осмысление и обобщение действительности, решение эстетических задач. Характер творчества обуславливает специфику мыслительной деятельности художника, способы ее развертывания и реализации. Своеобразие М. х. проявляется в образно-чувственном постижении мира, в органическом синтезировании результатов действия рационального и эмоционального механизмов воображения (*Воображение художественное*). Продуктивной основой М. х. является эмоциональная активность сознания художника, сопряженная с оперативностью развитого эстетического чувства, *антиципацией* (предвосхищением). Эмоции влияют на весь процесс худож. творчества: выбор объектов, их эстетическое осмысление, поиск истины. Худож. мысль — мысль-страсть, она отражает сопричастное отношение к объекту. Худож. эмоции,

как полагал *Выготский*, «суть умные эмоции». Когда разум оказывается недостаточно информированным, художник прибегает к эмоционально-интуитивной оценке, полагается на свое эстетическое чутье. Существенный признак М. х. — гипотетичность, способность мыслить вероятностями. Посредством продуктивного воображения, выступающего в худож. деятельности своеобразным катализатором творческой мысли, удается строить гипотезы, прояснять фрагменты «невидимой» реальности, преодолевать «пустоты незнания». Конструктивный характер М. х. неразрывно связан с умением видеть мир целостно, осваивать его симультанно (обеспечивая мысленный охват многообразия), открывать новые непредвиденные связи. В силу специфической мыслительной деятельности в процессе худож. творчества иск-во способно восполнять определенную узость рассудочно расчленяющей мысли, распознавать те стороны действительности, к-рые ускользают при исследовании формализованными методами. Вместе с тем исходным моментом мыслительной деятельности художника остается рациональное начало, обладающий опытом разум, способствующий осмыслению и систематизации результатов познания. Характерные черты М. х. — высокая эстетическая избирательность, ассоциативность (*Ассоциация в искусстве*) и метафоричность. На основе М. х. создается идея, концепция произв. (*Концепция художественная*), осуществляется выбор выразительных средств. Художников-мыслителей отличает острое чувство исторической перспективы, умение осознать дух времени, предвосхищать будущее. В широком значении понятие «М. х.» охватывает также психическую активность, связанную с восприятием худож. произв., а также оценкой действительности с т. зр. общеэстетических и собственно худож. критериев и установок (идеалов, вкусов, норм, канонов); М. х. здесь — продуктивное и репродуктивное, непосредственное и опосредствованное взаимодействие с любым эстетическим предметом на всех уровнях психики.

Н

НАПРАВЛЕНИЕ, ТЕЧЕНИЕ в искусстве — исторически сложившаяся общность худож. явлений, характерная для определенных эпох и творчества художников, объединенных относительным единством идейно-эстетических ориентаций и принципов худож. воспроизведения действительности. В совр. эстетике и искусствознании нет единства взглядов на субординационные взаимоотношения между Н. и Т. Одни исследователи рассматривают Н. как наиболее широкую категорию родового характера, к-рая включает в себя различные Т.; др., наоборот, полагают, что родовой характер носит именно Т., вбирающее в себя отдельные Н. Однако как в СССР, так и за рубежом наиболее широким признанием пользуется первая из названных позиций: Н. оценивается как категория, фиксирующая сложившиеся характеристики общности худож. явлений, в то время как Т. — менее устойчивое, становящееся или достаточно устойчивое, но выступающее как частное по отношению к целостному Н. явление. Разные Н. являются «узловыми пунктами» худож. постижения действительности, а история иск-ва в обобщенном виде выступает историей худож. Н. В иск-ве нового времени центрирующими худож. творчество Н. были *классицизм, романтизм, реализм*. Весомое место в худож. творчестве занимали и такие Н., как *Ренессанс, барокко*, а начиная со второй половины XIX в. *натурализм*. В XX в. осн. худож. Н. стали *реализм и модернизм*. Наиболее существенной отличительной особенностью любого худож. Н. является присущий ему творческий метод (*творческий метод в искусстве*).

Именно худож. методом определяются характер отбора жизненных явлений и пути их идейно-эстетической интерпретации. Худож. Н. отличаются и характерными для них системами средств выразительности, открытостью или замкнутостью худож. текста (*Текст художественный*), своеобразием стилиевых манер. В пределах одного и того же Н. существуют различные *стили*, выступающие разными формами объективации худож. метода и отнюдь не сводимые лишь к определенной совокупности *изобразительно-выразительных средств* иск-ва. Худож. Н. динамичны как в вертикальном (различные его этапы), так и в горизонтальном (различные Т. и стилиевые потоки) срезе. Таковы, напр., этапы реалистического Н. — просветительский, критический, социалистический. Или различные Т. в модернизме XX в. — *кубизм, абстракционизм, сюрреализм* и т. д. В индивидуальном творчестве художников могут проявляться черты различных худож. методов и Н. Так, реалистом О. Бальзаком был создан романтический роман «Шагреновая кожа», а романтиком М. Ю. Лермонтовым — реалистический роман «Герой нашего времени». Т. обр., и в рассматриваемой здесь области явление богаче закона. В связи с этим у иных авторов возникает порой сомнение в самой реальности Н., а следовательно, и в целесообразности введения этой категории в науку. По их мнению, худож. реальность — это лишь художник и его произв. Исследованием этих последних только и должна якобы заниматься наука. Такой своеобразный «эстетический номинализм» ос-

нован на отрицании диалектики общего, особенного и единичного, отказ от которой лишает науку возможности выявлять ведущие тенденции и закономерности в развитии искусства. Творчество художников, примыкающих к определенным Н., может и должно быть предметом анализа в различных отношениях — индивидуально-неповторимом и типологическом. Такое разграничение неабсолютно: в индивидуальной неповторимости заключено типологическое содержание, а в типологии в обобщенном виде отражаются конкретные реалии худож. процесса. В этом смысле Н. образует эстетическую категорию, типологическую по своему характеру.

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО — синтетическое по характеру искусство, изначально связанное с трудовой деятельностью человека и представляющее одновременно материальную и духовную культуру. Н. и. восходит к синкретизму первобытной культуры, сохраняет в своей основе мифопоэтическое чувство мира. Развивается как коллективное творчество на основе преемственности и традиции; носит преимущественно эпический характер (*Эпос*), к-рый определяется и самим типом творчества, коллективным методом работы над образом, основанном на подробности, повторе и вариации. Образная структура Н. и. сохраняет изначальный образ, входящий в синтезе с его вариациями и новыми элементами в единую худож. целостность произв. Синтез заложен в самой образности Н. и., в принципах формообразования, где определяющими являются родовая сущность и функция. Синтетичность проявляется также в соединении в одном произв. пластического, живописного, графического, архитектурного начал. На основе синтеза в Н. и. формируется образ-тип, определяются образные системы, возникают ансамбли, складывается эстетический критерий. Буржуазная наука не изучает народное творчество как особый род искусства, т. е. в аспекте его худож. специфики и *изобразительно-выразительных средств*. Рассматриваемое исключительно в свете концепций фрейдизма, этнопсихологизма, структура-

лизма, оно определяется как творчество «безличное», «бессознательное» и только как продукт городской культуры, опускающийся якобы в крестьянские массы, хотя оно во все эпохи питало городское искусство. Так, канадский социолог М. Маклюэн усматривает в народном творчестве разновидность «коллективного сна». Иногда народное творчество трактуется на Западе настолько расширительно, что к нему причисляется даже реклама. Советские эстетика и искусствознание утверждают содержательный подход к изучению Н. и. Оно рассматривается как живой феномен худож. культуры, как особый тип худож. творчества, взаимодействующий с др. типом — индивидуализированным творчеством. Если раньше не выделялась специфика Н. и. как самостоятельного явления культуры и оно приравнивалось или к *художественной промышленности*, или к *самодельному творчеству*, то в настоящее время оно получило самостоятельный, родовой статус, что открывает новые перспективы не только в его изучении, но и в решении проблем худож. практики. На совр. этапе Н. и. имеет четыре формы бытования и развития. Первая форма — Н. и., не вычлененное из своей этнографической среды, связанное с породившим его национальным, социальным укладом жизни. Это Н. и. отдаленных районов СССР, замкнутых в силу особых географических условий. Отвечая эстетическим запросам, Н. и. обслуживает и практические нужды населения (кошмы, гончарная посуда и пр.). Представленное этой формой Н. и. живет как элемент национального сознания людей. Вторая форма — творчество единичных мастеров, основанное на коллективном опыте, сохраняющее и развивающее худож. традицию. Осн. его стимулом является потребность в самом творчестве. В каждой советской республике есть свои мастера — резчики, гончары, мастера ткачества, вышивки. Третья форма — худож. промысел (*Промыслы художественные*), вырастающий стихийно на почве местной культурной традиции, поддерживаемый спросом извне. Четвертая форма — худож. промысел на

базе мастерских с необходимым оборудованием. Существовая в указанных четырех формах, Н. и. сохраняет общую творческую структуру развития, ориентированного на канонические системы, на традицию, живущую в устно-зрительной передаче. Оно отражает культурно-психологические структуры, связанные с этническим самосознанием, базируется на культуре *мастерства*, на коллективном опыте.

НАРОДНОСТЬ ИСКУССТВА — категория эстетики, выражающая совокупность взаимоотношений худож. творчества и народа. Проблема Н. и. имеет ряд аспектов, гл. из к-рых следующие: народ как субъект и объект иск-ва; глубина и адекватность отражения интересов народа в иск-ве; социальная и эстетическая доступность иск-ва широким народным массам. Народ является создателем, носителем, хранителем языка и культуры, в поле к-рых только и могут осуществляться худож. процесс, его социальные результаты. Именно народ вырабатывает в своей практике и хранит в исторической памяти социально-эстетические предпосылки иск-ва, благодаря чему *условность* худож. образов, *изобразительно-выразительные средства* оказываются всеобщими значимыми и понятными для представителей разных эпох и этносов. Народная сущность иск-ва прямо проявляется на мифологическом уровне его развития (*Мифология, миф*), а также в более поздних его фольклорных формах, повествующих о народе с т. зр. народа и создающихся народом для народа. Не случайно просветители (*Вико, Гердер, Гумбольдт* и др.), одними из первых начавшие теоретическую разработку категории Н. и., верно подчеркивали связь *профессионального искусства* с народным мышлением, *фольклором*, из арсенала к-рого художники-профессионалы черпают свою образную систему. Однако Н. и. — категория конкретно-историческая, ее содержание социально-исторически обусловлено. Порой в истории эстетики смысл Н. и. трактовался весьма примитивно, когда «народное» сводилось к «простонародному». Неоправданность, порочность такого понимания Н. и. по-

казали представители рус. *революционно-демократической эстетики*, связавшие категорию «Н. и.» с отражением в иск-ве существенных сторон жизни народа, с борьбой за его интересы и придавшие тем самым этой категории социальную определенность. Иными словами, не в предмете изображения заключен осн. критерий Н. и.: Чтобы обладать качеством народности, иск-во совсем необязательно должно, по мысли *Белинского*, делать предметом своего изображения «*мужиков и баб, бородастых купцов и мещан*», воспевать армяки и сарафаны. Важно иное — чтобы интересы народа определяли жизненную и творческую позицию художника, его эстетические взгляды, чтобы художник, как точно заметил *Добролюбов*, умел почувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ. Поскольку народ предстает и как осн. адресат, потребитель (реципиент) произв. иск-ва, непременным условием Н. и. является его доступность народным массам, предполагающая, однако, не упрощение образной системы худож. произв., а ее соответствие строю народного мышления. Идея Н. и. противостоит сословной замкнутости, элитарности иск-ва (*Элитарное искусство*). Раздвоение в буржуазном об-ве худож. творчества на элитарное и массовое (*Массовая культура*) — одно из проявлений искажения народной сущности иск-ва. Буржуазное иск-во для масс становится все более псевдонародным, предлагая по большей части упрощенные, вульгаризированные эрзац-произв. Иной характер должно носить иск-во в социалистическом об-ве. Воплощая в жизнь мысли *Ленина* о том, что иск-во «должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс», что «оно должно быть понято этими массами и любимо ими», «должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их», социалистическое об-во стремится создать необходимые условия для широкого приобщения народа к высоким достижениям культуры и иск-ва, способствует преодолению раздвоения худож. деятельности на элитарную и массовую. Воедино слитая с *партий-*

ностью искусства, Н. и. становится неотъемлемым принципом социалистического иск-ва. При этом об-во видит призвание художника не в том, чтобы идти за аудиторией, всегда и во всем подстраиваясь к ней, а в том, чтобы быть впереди, поднимая худож. восприятие публики на новый уровень, воспитывая у народа высокие эстетические вкусы.

НАСЛАЖДЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ — см. *Чувство эстетическое*.

НАСЛЕДИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — явления худож. культуры прошлого, т. наз. «вечные ценности», осваиваемые и переосмысляемые современностью, образующие состав худож. традиции (*Традиция и новаторство*). С понятием Н. связан ряд проблем и трудностей. Во-первых, распространенное представление, согласно к-рому «вечные ценности» отбирает само «время», отсеивая случайные заблуждения и ставя все «на свое место», сильно стилизует действительность. Можно, по-видимому, считать, что, оценивая в настоящее время трагедию Софокла «Эдип-царь» так же высоко, как в свое время *Аристотель*, мы тем самым признаем это произв. «вечной ценностью». Но ведь в течение ряда эпох европ. культуры, в т. ч. такой эпохи, как Ренессанс, «Эдип-царь», как и вообще греч. трагедия, был отодвинут на задний план, и возвращение интереса к Софоклу — результат не просто действия «времени», но деятельности определенного литературного движения — веймарской классики с *Гёте* во главе. Эстетическая ценность рус. иконы была открыта в полной мере лишь тогда, когда развитие иск-ва начала XX в. поставило в порядок дня пересмотр послеренессансной абсолютизации линейной перспективы. Ни Данте, ни Шекспир не были еще для времен *Вольтера* признанными общеевроп. классиками (*Классика в искусстве*), в этом ранге их утвердила эстетическая мысль нем. романтизма на протяжении жизни одного поколения. Изменения эстетических вкусов, запросов и мировоззренческих установок настолько радикально перестраивали иерархию «вечных ценно-

стей», что их «вечность» оказывается под вопросом. Во-вторых, очевидно, что каждое поколение подходит к Н. со своими интересами: «Сикстинская мадонна» Рафаэля, в к-рой *Шпенглер* увидел динамический мир новой физики, — это как бы не та картина, к-рой посвящали свои излияния нем. писатель-романтик В. Г. Ваккенродер и В. А. Жуковский. Что же именно живет в веках — сохраняющий свою идентичность шедевр или простое присутствие этого шедевра как предлог для самовыражения новых поколений? Ответ на этот вопрос должен быть диалектичным: в веках живет не шедевр, понятый как вещь, замкнувшаяся в себе и недоступная историческому диалогу, но и не пустая фикция этого шедевра, не имеющая объективного бытия и служащая пассивным экраном, на к-рый последующие поколения могут проецировать самих себя, а диалог между классическим творением и новыми поколениями. В ходе этого диалога не только меняется и обогащается смысл классического творения, но и люди, воспринимающие иск-во, получают то, что отсутствовало в их сознании. Отсюда продуктивность Н., его поражающая способность «воскресать» и «возвращаться» к людям: как говорил *Бахтин*, «у каждого смысла будет свой праздник возрождения».

НАТУРАЛИЗМ (от лат. *natura* — природа) — худож. метод, на формирование к-рого решающее влияние оказала философия и эстетика *позитивизма*. Эстетика Н. разрабатывалась *Тэном*, братьями Э. и Ж. Гонкур, Золя и др. авторами, опиравшимися на труды философов и естествоиспытателей — *Конта*, *Спенсера*, П. Люка, К. Бернара, Ш. Летурно и др. Наиболее последовательно натуралистический метод творчества был воплощен во Франции — в произв. братьев Гонкур, раннего Золя и писателей его круга (А. Сеар, П. Алексис, Л. Энник и др.), в Германии — в драматургии А. Хольца, И. Шлафа и др., в России — в прозе П. Д. Боборыкина и др. В границах Н. в лит-ре XIX в. существовали различные тенденции, объединяемые враждой к идеализирующей эстетике романтизма и клас-

сицизма, а также стремлением превзойти достижения классического реализма путем перенесения в иск-во методов и целей эмпирического естествознания. В отличие от «метафизического» и «психологического человека», представленного в реалистическом иске, в Н. предметом наблюдения объявляется «весь человек», о к-ром натуралисты намерены сообщить «всю правду». При этом эстетика Н. внедряла в иск-во позитивистский детерминизм. Причины поведения людей, а также источники их моральных установок усматривались преимущественно в сфере физиологии либо во влиянии внешней среды, к-рое понималось механистически; социальные конфликты объяснялись в духе социал-дарвинизма — борьбой за существование и др. биологическими закономерностями. Между этими «причинами» и судьбой человека устанавливалась фатальная зависимость. Понятый т. обр. человек выступает в произв. приверженцев Н. не как характер, а как темперамент, строго обусловленный врожденными свойствами (расовыми, патологической наследственностью и т. п.). Согласно эстетике Н., факты, события, описываемые в произв., не должны искажаться вмешательством худож. воображения, уводящего за пределы непосредственно данного. Т. обр., Н. стремится преодолеть *условность* иск-ва, пытаясь превратить худож. произв. в точную копию факта. В духе позитивистского агностицизма Н. изменяет осн. принципам реализма, и прежде всего принципу обобщения, *типизации*. В угоду максимальной «объективности» художник-натуралист устраняется от эстетической и нравственной оценки героев, превращая произв. иска в фотографию куска жизни, сохраняющую все ее мельчайшие подробности и детали. Бездуховность и объективизм Н. были подвергнуты критике, с одной стороны, буржуазной клерикально-мистической эстетикой (Брюнетьер, Гюисманс, Бурже, Бергсон), а с др. — революционно-демократической и марксистской эстетикой, утверждавшей принципы реализма (Герцен, Салтыков-Щедрин, Лафарг, Меринг, Плеханов,

Либкнехт). Энгельс указал на превосходство социального реализма в духе Бальзака перед всеми «Золя прошлого, настоящего и будущего». Тенденции натуралистической эстетики в различных комбинациях усвоены мн. позднейшими буржуазными течениями в иск-ве — вплоть до *поп-арта*. В *сюрреализме*, акцентировав внимание на патологических состояниях сознания, особенно на эротических галлюцинациях, Н. объединяется с *формализмом*. Натуралистические тенденции обнаруживаются и в тех случаях, когда в худож. произв. излишне откровенно изображаются физиологические отправления, сцены насилия и жестокости или когда худож. изображение не сопровождается эстетической оценкой фактов жизни. Н. обычно ведет к гипертрофии объекта, к многословности, фотографичности формы. Однако было бы ошибкой отождествлять с Н. всякую *изобразительность* в иск-ве, в т. ч. отображение действительности в формах, близких самой жизни, но раскрывающих при этом подлинный ее смысл. Н. — понятие многозначное, характеризующее содержание и форму произв. иск-ва, идейно-творческую установку художника. Марксистско-ленинская эстетика, опирающаяся на ленинскую теорию отражения с ее идеей об активной, деятельной природе субъекта, противостоит пассивно-созерцательным принципам Н., его антиисторическому, биологизирующему пониманию человека.

НАЦИОНАЛЬНОЕ И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ в искусстве (от лат. *patio* — народ и *inter* — между) — отражение в конкретном произв. иск-ва, творчестве к.-л. художника и худож. развитии об-ва диалектической взаимосвязи особенного, специфически неповторимого, присущего национальной худож. культуре, и общего, возникающего благодаря всесторонней связи и взаимозависимости наций, взаимодействию национальных культур. Осн. источник Н. своеобразия иск-ва — социально-историческое бытие во всей его конкретности, особенности духовной жизни об-ва, национальный характер культуры, ее традиций. Н. проявляется как в

содержании, так и в форме худож. произв. (*Содержание и форма в искусстве*). В классово-антагонистическом об-ве общенациональные устремления наиболее полно выражаются в деятельности и идеологии прогрессивного класса. Поэтому Н. опосредствовано классовым характером иск-ва (*Классовое и общечеловеческое в искусстве*). Для того чтобы выявить и закрепить Н. в содержании иск-ва, используются национальные особенности формы, в т. ч. худож. языка. Каждый вид искусства обладает своими специфическими возможностями для воспроизведения Н. (в музыкальном иск-ве — ладово-интонационный строй, *ритм*, в живописи — особенности цветовой гаммы, в поэзии — традиции стихосложения, образно-ассоциативный ряд и т. п.). Поскольку осн. аспекты жизни нации на протяжении длительного времени сохраняются, то и Н. в иск-ве также обладает устойчивостью. Вместе с тем в ходе исторического развития Н. в иск-ве обогащается новыми особенностями. Не существует герметически «чистого» Н. иск-ва, недоступного восприятию др. народа. Чем выше культурный уровень национального бытия, чем шире международные связи, тем более активно иск-во включается в интернациональные контакты, обогащается традициями др. национальных худож. школ. В то же время устойчивые национальные традиции, вкусы являются факторами, регулирующими предпочтения в процессе отбора и освоения худож. ценностей, созданных др. народами. Процесс взаимовлияния и взаимообогащения национальных худож. культур социально обусловлен и исторически изменчив. В эпоху развития капитализма интенсивность интернациональных контактов усиливается, «национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными...» (*Маркс К., Энгельс Ф.*, т. 4, с. 428). В условиях классово-антагонистического об-ва происходит внутренняя дифференциация каждой национальной культуры, возникновение «двух культур» и И. сближение тех школ, направлений в иск-ве, к-рые

имеют общую идейно-эстетическую основу. На соотношение Н. и и. в совр. иск-ве оказывает влияние развитие средств массовой коммуникации (*Искусство и массовая коммуникация*), к-рое в известной мере нивелирует национальные особенности худож. культуры. Однако в буржуазном и социалистическом об-вах это проявляется неодинаково. Так, в *массовой культуре* совр. Запада особенно активно происходит процесс экспансии стандартизированных образцов поп-культуры, что ведет к стиранию Н. своеобразия иск-ва, его унификации. В лучших же образцах социалистического иск-ва, ориентированного на диалог национальных культур, их гуманизацию, диалектика Н. и и. проявляется во взаимодействии развития Н. своеобразия и И. единства. И. целостность социалистического иск-ва определяется прежде всего единством идейно-эстетических принципов, лежащих в его основе, осознанной партийностью, гуманистической направленностью. Социалистическому иск-ву чуждо стремление избавиться от специфически национальных черт, поскольку Н. своеобразие присуще самой социалистической действительности. Расцвет национальных худож. культур (сегодня это творчество Р. Гамзатова, В. Быкова, Н. Думбадзе, Ч. Айтматова, И. Друцэ, Т. Абуладзе, О. Иоселиани, Д. Баниониса, В. Артмане, А. Хачатуряна, К. Караева, С. Красаускаса, Т. Салахова и др.) уже есть, по Ленину, путь к «разрешению *единой* интернациональной задачи...» (т. 41, с. 77). Осн. тенденция диалектики Н. и и. в социалистическом иск-ве — движение к единому общечеловеческому иск-ву через расцвет Н. иск-ва и интенсивные интернациональные контакты, взаимообмен худож. ценностями, освоение мировых худож. достижений.

НЕГРО-АФРИКАНСКАЯ ЭСТЕТИКА. — Как специфическое проявление ценностного отношения к действительности Н.-а. э. наиболее концентрированно выражена в разнообразных формах худож. деятельности народов Тропической Африки, а также тех народов Ла-

тинской Америки и Карибского бассейна, чьи культуры содержат в своей основе африканский субстрат. Особый аспект Н.-а. э. представлен афро-амер. худож. культурой. Как философия *искусства*, Н.-а. э. начинает формироваться с момента открытия и признания в Европе африканского иск-ва: *музыки, танца, фольклора*, традиционной *скульптуры*. В странах Африки проблемы эстетики актуализируются и осмысливаются в связи со становлением независимых государств и национальных культур. Осн. внимание при этом сосредоточено на вопросах, непосредственно касающихся совр. худож. практики (специфика африканского иск-ва, его *стиля*, отношение к родо-племенным традициям и т. д.), развития урбанистических худож. форм, складывающихся с начала 50-х гг., влияния африканского иск-ва на формирование новейших европ. и мировых худож. течений. Европ. восприятие различных аспектов Н.-а. э. претерпело в XX в. глубокие изменения. Еще в середине XIX в. ставился под сомнение сам факт существования «настоящего иск-ва» у народов Тропической Африки, а худож. деятельность африканцев рассматривалась преимущественно в этнографическом аспекте. Но уже к концу XIX в. складывается представление о худож. комплексе родо-племенных об-в, определяемое понятием «примитивное иск-во». Постепенно этот термин утрачивает свое первоначальное уничижительное значение, а само явление, им обозначаемое, обретает в сознании европейцев статус подлинного иск-ва. При этом худож. культура африканцев воспринимается как некое целое. С развитием полевых исследований (с конца 40-х гг.) предметом изучения становятся худож. культуры отдельных африканских народностей (их насчитывается несколько сот), создающих свои специфические элементы худож. структуры. Но общие худож. черты, позволяющие говорить о Н.-а. э. в целом, объясняются не столько расовой или географической общностью народов, населяющих Африку, сколько общностью их культурно-исторического развития. Отсутствие

термина «иск-во» и взаимозаменяемость понятий *красоты* и добра характерны для эстетического сознания большинства родо-племенных африканских об-в. Общей для них особенностью является также синкретизм — слияние в одно целое всех элементов материальной и духовной культуры. *Эстетическое* тем самым не оказывается специализированной областью, а составляет неотъемлемое качество всех аспектов родо-племенной культуры, выступая как первичное ценностное (эмоциональное) отношение к явлениям окружающего мира. Оно управляет поведением, упорядочивает и направляет человеческую мысль. Не являясь самоцелью, эстетическое существует только как средство, причем как средство универсальное. Осуществляя посредством эстетического мн. социальные (религиозные, идеологические, образовательные и др.) функции, иск-во теснейшим образом связано с материальными и духовными нуждами общины, растворено в повседневной жизни, проявляясь наиболее ярко в разнообразных обрядах и ритуалах. Синкретизм традиционной африканской культуры проявляется и в том, что лица, выполняющие функции художников, музыкантов и т. д., не являются выразителями индивидуальных или элитарных тенденций; их творчество воплощает коллективные ценности, традиционные представления данной этнической группы. Худож. акт всегда преследует конкретную цель, поэтому одно из требований к нему — эффективность, залогом к-рой служит эмоциональная, эстетическая насыщенность. Слитность утилитарного и эстетического составляет сущность не только традиционного синкретического комплекса, но и каждого отдельного его элемента (изобразительного, музыкального, танцевального, поэтического). Татуировка (скарификация) в виде геометрических рисунков, сложнейшие прически, различные изменения естественных форм (подпиливание зубов, удлинение черепов, растягивание мочек ушей и т. д.) являются эстетическим актом и в то же время указывают на этническую принадлежность, социальный статус, ог-

раждают от колдовства и т. д. Раскраска лица и тела, придание им блеска, с помощью пальмового масла и натуральных красителей, практикуемые во время праздников и совершения обрядов, преследуют не только декоративные цели. В сознании африканцев они способствуют эффективности данного обряда: плодородию полей, исцелению больных, утверждению акта перевоплощения (обряды похорон, посвящения молодежи). В каждом случае особую роль играет символика *цвета*: красный чаще всего означает жизнь, здоровье, радость; белый часто символизирует смерть, но также и чистоту. Магическое (охранительное) и эстетическое (декоративное) значение имеют разнообразные геометрические знаки, рисунки, орнаментальные композиции на стенах жилищ, бытовых предметах, тканях. Так, спираль у догонов и др. африканских народностей символизирует развитие, динамику жизни; «змейка» (синусоида) у бамум, бамилеке и др. — символ плодородия и т. п. Особенности эстетического отношения к форме воплощены в конструкции жилищ и различных предметов обихода: кресел, подголовников, сосудов, корзин, музыкальных инструментов. Как правило, формы эти просты, геометрически правильны и функциональны; при этом поверхность предмета может быть сплошь покрыта резьбой, гравировкой, инкрустацией и т. п. Примером локальной этнической специфики является предпочтение, отдаваемое тем или иным элементам декора, таким, напр., как шевроны (пенде), каннелюры (сонге) и т. д. Во мн. случаях эстетическое восприятие формы тесно связано с ее символическим значением. Особенности эстетического восприятия формы особенно ярко выражены в традиционной скульптуре: ритуальных статуях и масках. При большом разнообразии стилей африканской традиционной *пластики* ей присущи нек-рые общие особенности: преобладание антропоморфных и зооантропоморфных сюжетов, строгая симметрия, *композиции*, геометрическая простота форм, уравновешенная архитектура, внешняя статичность и внут-

ренний динамизм; отсутствие чувственности, сентиментальности и огромная эмоциональность; внешняя лапидарность и внутренняя *экспрессия*. Единство этих качеств составляет основу африканского эстетического восприятия формы. При этом руководящим началом всех худож. явлений выступает *ритм*, пронизывающий все — от скульптуры и архитектуры до танца и музыки. Постоянная потребность в коллективных вокально-музыкально-танцевальных импровизациях — характерная черта Н.-а. э. Реалистичность, «природность» музыкального ритма — продукт коллективного творчества, естественного создания и исполнения африканской музыки. О глубинных основах худож. культуры свидетельствует всеохватывающая заразительность негро-африканских ритмов, не только музыкальных и танцевальных, подчинивших себе на десятилетия музыкальную и хореографическую жизнь Европы, но и изобразительных, оказавших значительное влияние на художников европ. авангарда (*Авангардизм*). Динамической проекцией специфических негро-африканских ритмов являются традиционные танцы — один из важнейших аспектов Н.-а. э. О древности африканских традиционных танцев свидетельствуют неолитические памятники наскальной живописи Сахары, в частности изображения танцовщиц (Тассилин-Аджер, Хоггар), запечатленных в позах, типичных для танцев, исполняющихся в Африке по сей день. Танец, как правило, обрядовый, коллективный, сопровождает все события в жизни африканской общины: праздники плодородия, свадьбы, похороны, обряды посвящения молодежи. Единственный вид индивидуального обрядового танца — танец ритуальной маски, олицетворяющей духа, мифического *персонажа*. Большинство обрядов сопровождается также хоровым пением и ритмизованным чтением ритуальных текстов. Негро-африканская поэзия слагается по законам тех же специфических ритмов: особой расстановкой пауз и акцентов, тональностью, аллитерациями и повторами. Распевное чтение стихов нередко испол-

няется под аккомпанемент на музыкальных инструментах, выражая словом тот же смысл, к-рый по-своему передается др. элементами обряда, усиливая его общую семантическую (смысловую) насыщенность. Ритмы музыкальные, танцевальные, цветовые, пластические, графические (вплоть до определенного узора, образуемого на земле ногами танцоров) — все находится в теснейшем взаимодействии, создает сложный эстетический контрапункт. Общими чертами его ритмической структуры, к-рая служит формообразующей основой всего худож. комплекса, являются четко выраженная архитектоника, лапидарность (максимум выразительности при минимуме средств), интенсивность ритмических построений. Массовое возбуждение, многократно усиленное воздействием разнообразных ритмов, при этом не является самоцелью. Цель обрядовых действий — увеличение жизненной силы, обеспечение удачной охоты, урожая, изгнание злых духов и т. п. Направленность на достижение внеэстетического эффекта — одна из особенностей Н.-а. э. Если обычное представление о красоте сопрягается с пропорциональностью, гармонией и т. д., то для африканцев красивая вещь — это прежде всего вещь истинная, настоящая, причем, как отмечают исследователи, эти критерии не противостоят друг другу: в большинстве случаев африканские изделия, красивые с т. зр. европ. эстетики, оказываются «истинными, настоящими» с т. зр. африканской концепции *прекрасного*. Долгое время изучение специфики Н.-а. э. проводилось преимущественно амер. и европ. исследователями. Ныне значительная роль в разработке ее философских аспектов принадлежит африканским мыслителям, и прежде всего создателю теории негритюда философу, поэту и эссеисту из Сенегала Леопольду Седару Сенгору (р. 1906). Осн. его работы по проблемам эстетики и худож. культуры: «Дух цивилизации и законы африканской культуры» (1956), «Негритюд и германизм» (1965), «Негро-африканская эстетика» (1964). Отдельные вопросы Н.-а. э. ос-

вещаются в работах таких африканских ученых, как Жозефо Ки-Зербо (Буркина-Фасо), Энгельберт-Мвенга (Камерун), Ола Балагун и Экпо Эйо (Нигерия).

НЕЗАВЕРШЕННОСТИ ТЕОРИЯ (от итал. *non-finito* — незаконченное) — концепция худож. творчества, возникшая в западноевроп. эстетике в 50—60-х гг. XX в. (Й. Гантнер, П. Михелис и др.) и активно обсуждавшаяся на международных симпозиумах и конгрессах по эстетике. Суть ее сводится к тому, что художник далеко не всегда доводит свое произв. до полной логической завершенности (как правило, в области формы), а оставляет его в стадии определенной «недосказанности», «открытости» для субъекта восприятия (напр., статуя Бальзака О. Родена и нек-рые др. его работы). Этим активизируется психика последнего, возбуждается его фантазия, повышается уровень сотворчества в акте эстетического восприятия. Теоретики Н. т. считают, что полное «завершение» произв. иск-ва осуществляется только в процессе его восприятия. По их мнению, мн. художники XX в. сознательно используют в своем творчестве эффект «незавершенности». Кроме того, факты бессознательного его применения они усматривают и в истории иск-ва (напр., в иск-ве древн. народов, у Микеланджело). Подметив в эффекте «недосказанности» одну из важных закономерностей худож. творчества, отдельные сторонники теории «*non-finito*» абсолютизируют ее, возводя едва ли не в единственный и гл. принцип иск-ва XX в., что объективно открывает путь формалистическому произволу в иск-ве.

НЕОКАНТИАНСТВА ЭСТЕТИКА — направление эстетической мысли, развивающееся в рамках неокантианской философии, к-рая основывается на идеалистических сторонах учения Канта. Возникнув в Германии в середине XIX в., Н. с самого начала предстает как «философия культуры». Будучи реакцией на гегелевский панлогизм и связанное с ним логизированное представление о человеке, на неправомерную экспансию науки во все сферы действи-

тельности, не принимая, однако, и панэстетизма романтиков, Н. э. заняла своего рода промежуточную позицию как попытка рационального объяснения «нерациональных сфер», в т. ч. и иск-ва. Неокантианцы стремились утвердить за ним равное с наукой право на существование, в частности, поднять его до уровня науки в отношении общезначимости. Но поскольку иск-во имеет дело с единичным, неповторимым, его общезначимость становится трудной проблемой. Пытаясь решить ее, Н. э. исходит из принятого уже в нем. классической философии представления о различии между индивидом (обычным, эмпирическим субъектом) и личностью (т. наз. трансцендентальным субъектом, обладающим способностью создавать общезначимое, объективное). Именно с последней и связывает Н. э. иск-во (в отличие от Канта, к-рый относил его к сфере индивидуального, где царят непостоянство, каприз, произвол), что отражено в таком понятии, как «ценность». В трактовке этого понятия существует различие между двумя школами Н. э. Баденская школа (Г. Риккерт, В. Виндельбанд, Й. Кон и др.) стремится отграничить с его помощью иск-во от науки, понять его специфику. Марбургская школа (Г. Коген, П. Наторп, Э. Кассирер и др.) пытается объединить их. Научкам о природе и научкам о культуре (истории) у баденцев соответствуют разные, генерализирующий и индивидуализирующий методы. Свойственная последнему «индивидуация» (обоснование того, каким образом единичное, неповторимое может обладать характером не эмпирическим, но общезначимым) имеет отношение и к иск-ву. Созданное художником неповторимое произв. иск-ва обладает «ценностью». Ценности, связанные со сферой практического разума (в ее кантовском понимании — сферой свободной, целенаправленной деятельности человека), стоят по ту сторону мира теоретического разума (познания). Они не могут до конца осуществиться в данном мире и придают ему смысл. Этот их «регулятивный» характер отражен в тезисе Риккерта: «ценности не существуют, но зна-

чат». В книге ученика Риккерта Й. Кона «Общая эстетика» последняя определяется как «критическая наука о ценностях». В учении представителя Марбургской школы — Кассирера («Философия символических форм», т. 1—3, 1923—29 и др. соч.) различие между сферами практического и теоретического разума устраняется. По его мнению, существует только один мир, включающий в себя высшие, вечные ценности. Они носят уже не «регулятивный», а «конститутивный» (созидающий) мир культуры характер, поскольку обладают символическими функциями, представляя высшее, вечное, говоря словами Канта, «божественное» в человеке и помогая упорядочить окружающий его хаос. «Окрашенное благородным сиянием вечности» и есть для Кассирера *символ*. Иск-во тоже наделено символическим характером и благодаря этому участвует в создании внутреннего мира человека. Извлекая из своих духовных созданий — языка, *мифа*, религии и иск-ва — объективные нормы, он оценивает себя как «независимый космос» с присущими ему структурными законами. Именно иск-во, содействуя человеку в поисках самого себя, открыло, согласно Кассиреру, «специфическую идею человека как такового», сущность к-рого в том, чтобы создавать символы. Эстетические установки Баденской школы оказали влияние на М. Дворжака, а идеи Кассирера — на *Панофского* и *Лангер*.

НЕОПЛАТОНИЗМА ЭСТЕТИКА — эстетические воззрения, сложившиеся в рамках одного из осн. направлений позднеантичной философии (III—V вв.), объединившего на основе платонизма гл. движения греко-римской мысли. Осн. идеи Н. э. были наиболее полно сформулированы *Платином* и дополнены Проклом. В соответствии со своей онтологией и гносеологией Н. дает законченную иерархическую систему уровней *прекрасного* от сверхпрекрасного Единого (Блага) через духовную *красоту*, присущую Уму, и красоту Души к чувственно воспринимаемой красоте материального мира и иск-ва. Эманация (от лат. emanatio — истечение),

божественное проявление красоты в духовно-материальном универсуме осуществляется через посредство эйдосов. Сущность искусства усматривается в предельно возможном выражении эйдоса вещи, т. е. в выражении красоты. У Прокла красота локализована в осн. на уровне Ума и выступает связующим началом между уровнями божественного Блага и универсальной справедливости, присущей Душе («В началах вещей Благо возвышается над красотой, а красота превосходит справедливость»). Эта иерархичность предстает в эстетической концепции Прокла диалектичной: хотя благо, красота и справедливость различаются некими словесно не выражаемыми моментами, онтологически они объединяются в нерасчленимую целостность на основе красоты. Простекая из божественного Блага и пронизывая духовно-материальное бытие, красота свидетельствует о единстве универсума. Н. э. оказала сильное влияние на эстетические идеи патристики, особенно на Василия Великого, *Августина, Псевдо-Дионисия Ареопагита*; на *византийскую* и западноевроп. *средневековую эстетику*, на эстетические концепции мусульманского Востока и европ. Возрождения (*Возрождения эстетика*).

НЕОРЕАЛИЗМ (от греч. *neos* — новый и позднелат. *realis* — вещественный, действительный) — направление в итал. кино и лит-ре 40—50-х гг. XX в., возникшее на волне антифашистского Сопротивления, борьбы за демократическое национальное иск-во. Большую роль в создании Н., ставшего как бы модификацией *критического реализма* и нацеленного на показ жизни естественной, «разгримированной», сыграли кинорежиссеры и сценаристы, объединившиеся вокруг журнала «Бьянко э nero» (Дж. Де Сантис, Л. Висконти, К. Лидзани, М. Антониони и др.). Своим образным худож. манифестом Н. стал фильм «Рим — открытый город» Р. Росселлини (1945), повествующий о борцах антифашистского Сопротивления. Расцвет Н. знаменовался выпуском на экран фильмов «Похитители велосипедов», «Шушá», «Умберто Д.», «Кры-

ша» Де Сика, «Рим, 11 часов» и «Нет мира под оливами» Дж. Де Сантиса, «Земля дрожит» и «Рокко и его братья» Л. Висконти, «Под небом Сицилии» и «Машинист» П. Джерми, «Два гроша надежды» Р. Каstellани, пронизанных гуманистическим пафосом борьбы за социальную справедливость, за достоинство простого человека. С сочувственным вниманием всматриваясь в лица измученных жизнью полуголодных людей, в недетские глаза их ребятишек, показывая жизнь, озлобляющую людей, кинокамера мастеров Н. тем не менее утверждала их доброту, их отзывчивость, гуманистические начала человеческих отношений. Достоверность киноизображений, точность деталей, привлечение непрофессиональных исполнителей, использование простонародного языка, включая местные диалекты, сближали игровые фильмы Н. с документальными. Утверждению правды на экране служила сдержанность, суровость киноизображения, выбор природы (нищие деревни, грязные городские окраины, выжженные солнцем дороги или унылые пустыри). Н. в киноиск-ве имел свои пределы развития. Но его опыт и традиции оказали заметное влияние на мировой кинематографический процесс и получили как бы новую жизнь в прогрессивном зарубежном «политическом кино» 60—70-х гг. В лит-ре гл. представителями Н. были В. Пратолини, К. Леви, Э. Де Филиппо. Эстетические принципы Н. изложены в книге писателя и сценариста Ч. Дзаваттини «Некоторые мысли о кино» и др. его работах.

НЕОТОМИЗМА ЭСТЕТИКА — одно из направлений совр. буржуазной эстетики. Выполняющий функции официальной философской доктрины католической церкви Н. возрождает к жизни учение средневекового схоласта *Фомы Аквинского*. Ведущими его представителями являются Э. Жильсон, Ж. Маритен, Ж. Ладрьер и др. Свою гл. задачу в эстетической сфере сторонники неотомизма видят в том, чтобы доказать божественный источник *прекрасного* и взаимосвязь худож. творчества с утопической перспективой религиоз-

но-нравственного «обновления» буржуазной культуры, находящейся в состоянии кризиса. Истина, красота и благо — три гл. определения божественного бытия в религиозно-идеалистической философии Н. Вещам сотворенного мира, согласно Н. э., присуще измерение прекрасного, ибо в каждой из них материальное начало подчинено духовной форме, к-рая обладает по замыслу бога свойствами *пропорции*, блеска и полноты. Человек способен постигать прекрасное и умножать его в сфере худож. культуры. Приверженцы Н. э. усматривают в иск-ве не просто особый способ освоения действительности, но и универсальную интеллектуальную добродетель. В этом плане иск-во, по их мнению, соседствует с философско-теологической мудростью, указующей цель и смысл существования человека, а также с научным знанием, пониманием первопринципов бытия и рассудительностью. Интеллектуальные добродетели дополняются нравственными и теологическими. Совр. теоретики Н. э. считают, что в эстетике Фомы Аквинского, согласно к-рому иск-во есть подражание действительности и одновременно обнаруживает нечто сверхчувственное, задаваемое божественным творцом мироздания, не отображена творческая сторона иск-ва. Именно она и становится предметом их тщательного анализа. Жильсон полагает, что художник призван не просто копировать формы вещей, а переплавлять их в горниле творческой субъективности, в свете впервые создаваемой им идеи произв. Ему вторит Ж. Маритен, к-рый отрицает познавательное содержание худож. идей, абсолютизируя эмоционально-интуитивную сторону иск-ва. Оба представителя Н. э.; их многочисленные ученики и последователи активно опираются на воззрения *Бергсона*. Через творчество художника, по их мнению, сверхъестественное становится достоянием культуры. Мистифицируя сущность *творческого процесса* в иск-ве, католические теоретики предлагают собственную тенденциозную интерпретацию эволюции худож. видения мира. Поступательное развитие иск-ва пред-

стает в их соч. сопряженным с отказом от установки на воспроизведение действительности, постепенным утверждением тотального господства ничем не скованной творческой субъективности. Эпоха *романтизма* рождает, на их взгляд, художника-творца, радикально отличного от художника-подражателя, и вершиной этого процесса становится *модернизм*, к-рый, хотя и пугает религиозных философов своими крайностями, но все же кажется надежным союзником, якобы раскрывающим перед человеком таинство божественного бытия. Даже критикуя сегодняшнее модернистское *элитарное искусство* и *массовую культуру* за угасающее в них личностное начало, загубленное формалистическими исканиями, Ж. Ладрьер видит противостоящую им позитивную альтернативу лишь в вере и призывает стимулировать творческий импульс путем раскрытия финальных религиозно-нравственных ориентиров совершенствования индивида. Фома Аквинский трактовал задачу иск-ва с сугубо моралистических позиций, усматривал в нем в первую очередь средство утверждения христианской нравственности. Совр. же сторонники Н. э. стараются выработать некое компромиссное решение о соотношении *искусства и морали*, совместить их, подчеркивая в то же время определенную автономию худож. творчества. Однако само утверждение ими религиозной веры и питаемой ею этики творчества как продуктивных начал, помогающих художнику, свидетельствует о том, что моралистическое истолкование цели иск-ва все же присутствует в их соч., хотя и в несколько смягченной форме. Н. э. утверждает программу служения иск-ва религиозно-нравственному «обновлению» буржуазной культуры, всецело созвучную перспективе диалога католической церкви с совр. миром, сформулированной в решениях II Ватиканского собора.

НЕОФРЕЙДИСТСКИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ — распространенные на Западе концепции, представляющие собой реформированные варианты классического психоанализа, преломленные через призму многочис-

ленных модификаций психоаналитического учения о худож. творчестве, выдвинутого Фрейдом в начале XX в. Если ранние последователи Фрейда стремились к ортодоксальному развитию осн. постулатов психоанализа, полагая, подобно О. Ранку и Г. Заксу, что материал и творческая сила в иск-ве «по преимуществу сексуальны», то в 20-е гг. в рамках психоаналитического движения стали возникать иные эстетические представления. А. Адлер выдвинул теорию, согласно к-рой источником развития творческого начала в человеке служат психологические механизмы компенсации физиологических недостатков индивида: драматическая поэзия Шиллера — результат компенсации «неполноценности» его органов зрения, музыка Л. ван Бетховена — компенсация слуховых дефектов композитора, картины фр. художника Э. Мане — компенсация астигматизма глаз художника. К фрейдовским объяснениям худож. творчества как обусловленного инфантильными сексуальными желаниями индивида критически отнесся Юнг, считая, что превращение биографии художника в продукт «нечистоплотной пронируемости» означает эстетическую катастрофу. О. Ранк выступил с концепцией «творческого стремления», рассматривая творчество в качестве первоосновы как иск-ва, так и человеческой жизни вообще. Для него творчество — «жизненный импульс», реализующийся в контексте противоречий между индивидуальностью и коллективностью, смертностью и бессмертием, трансцендентальным опытом и худож. созиданием. В. Штекель попытался установить связь между поэтическим творчеством и психическими расстройствами, полагая, что каждый невротик смотрит на свой невроз как на «особое произведение искусства». В середине XX в. на Западе возникли новые Н. э. т., отражающие принципы и установки «эгопсихологии», развиваемой Э. Крисом, Г. Гартманом, Р. Левенштейном и др. В отличие от сторонников «психологии Id (Оно)», соотносящих природу творческих процессов с бессознательными влечениями человека, приверженцы новых

теорий акцентировали внимание на сознании как творческом начале иск-ва и лит-ры. Согласно Э. Крису, творчество представляет движение от бессознательных влечений к сознательному отношению к жизни. В понимании Л. Фрейберга, творческая деятельность человека обусловлена его сознательными стремлениями, преобразующими энергию бессознательных влечений. Представители амер. неофрейдизма К. Хорни и Фромм предложили такую интерпретацию мифологического материала и произв. иск-ва, в соответствии с к-рой символика худож. образов соотносилась с социальными и культурными ценностями различных эпох. Появившиеся в последние десятилетия новейшие Н. э. т. вобрали в себя идеи «психологии самости», разрабатываемой Г. Кохутом, О. Кернбергом и др. в США, и «структурного психоанализа» Ж. Лакана, распространенного во Франции. В основе Н. э. т., ориентированных на «психологию самости», лежат представления о «нарцисстических конфликтах», предопределяющих природу иск-ва и содержание худож. произв. Р. Джирард, напр., считает, что необходимо заново осмыслить фрейдовские идеи о нарциссизме, чтобы показать тесную связь между психоанализом и лит-рой, осуществить, в частности, как «фрейдовское чтение работ Пруста», так и «прустовское чтение трудов Фрейда». Приверженцы лакановского «структурного психоанализа» акцентируют внимание на рассмотрении отношений между жизнью и смертью как основополагающих сюжетов драматических произв. и толковании бессознательного как структурированного в языке. Соответственно они воспринимают иск-во и лит-ру через призму расшифровки символических, семиотических и лингвистических структур. Для Р. Барта анализ худож. произв. предполагает выявление «символической худож. логики» и «множественности смыслов» с целью «эстетизации» процессов познания. Ж. Деррида апеллирует к «грамматологии», рассматривая худож. тексты в качестве особого вида языковой реальности. Ю. Крестова обращается к «семанали-

зу» как средству расшифровки «символической аранжировки» литературной и худож. практики. Модифицируя психоаналитические представления Фрейда о сущности иск-ва и природы худож. творчества, Н. э. т. вместе с тем сохраняют приверженность принципиальной установке психоанализа на исключение из рассмотрения мировоззренческих аспектов худож. творчества и диалектических взаимосвязей между объективными и субъективными составляющими, лежащими в основе иск-ва и лит-ры.

НИЗМЕННОЕ — эстетическая категория, противоположная *возвышенному*. Характеризует природные и социальные предметы и явления, имеющие отрицательную общественную значимость и таящие в себе угрозу для человечества, т. к. на данном этапе развития об-ва, общественного производства они еще не освоены и не подчинены человеческой воле. Н.— сфера несвободы человека, негативная эстетическая ценность, крайняя степень *безобразного* и *ужасного*. Пожалуй, в большей мере, чем др. негативные эстетические ценности, Н. включает в себе социально-этическое содержательно-смысловое наполнение (*Эстетическое и этическое*), ассоциируясь с силами зла. Как Н. обычно воспринимаются и характеризуются явления действительности, таящие в себе грозную опасность для отдельных людей, народов, человечества в целом в силу того, что оно не владеет собственными общественными отношениями (напр., тирания, войны, фашизм, милитаризм, ядерное вооружение и т. п.), а также беспринципные, антигуманные человеческие поступки и характер тех, кто способен их совершить. Отражение Н. в иск-ве осуществляется через создание образа зла. Рассматривая эстетические свойства действительности, к-рым подражает иск-во (*Подражания теория, Мимесис*), впервые в истории эстетики употребил понятие «Н.» *Аристотель*, применив его, в частности, для характеристики Менелая (*персонажа* трагедии Еврипида «Орест»), чья низость не была вызвана необходимостью. В худож. лит-ре, театре, кино Н. предстает как в сказочных, мифологи-

ческих, так и в реальных образах, олицетворяющих отрицательные природные и общественные силы (Горгона Медуза, дракон, чудище поганое, Баба Яга, Кошей Бессмертный, Плюшкин, Гобсек, Иудушка Головлев и т. п.). Широкие возможности для отражения Н. имеют все разновидности и *жанры изобразительного искусства*. Так, характер войны как Н. глубоко раскрыл художник В. В. Верещагин в картине «Апофеоз войны», посвятив это полотно всем «великим завоевателям» прошлого, настоящего и будущего. *Музыка* сравнительно поздно (лишь в XIX—XX вв.) овладела способностью рисовать образ зла — безобразного и Н. («Седьмая симфония» Д. Д. Шостаковича). Ранее она передавала этот образ опосредствованно (В. А. Моцарт, Л. Бетховен), через раскрытие накала борьбы, через показ меры усилий со стороны добра в преодолении безобразного и Н. Почти лишена возможности отражения Н. *архитектура*. Иногда это достигается через исторический контекст сохранившихся сооружений (напр., Бухенвальд, Хиросима), в ряде случаев дополняемых соответствующими произв. *скульптуры*.

НИЦШЕ (Nietzsche) **Фридрих** (1844—1900) — нем. философ-иррационалист и волюнтарист, основоположник философии жизни, превративший философское знание в разновидность лирики и романистики. Претерпевшие значительную эволюцию философско-эстетические взгляды Н. формировались под влиянием идей *Вагнера* и *Шопенгауэра*. Исходным пунктом этой эволюции было осмысление важнейших понятий Шопенгауэра «воля» и «представление» в качестве «дионисийского» и «аполлоновского» начал человеческой культуры. «Дионисийское» иск-во призвано, по Н., давать «метафизическое утешение» людям, познавшим изначальный трагизм жизнеобразующего начала, позволяя избыть в «вакхическом опьянении» болезненное чувство их разобщенности и одиночества. Задача же «аполлоновского» иск-ва, эстетизирующего иллюзорное многообразие мира, — помочь людям, пробудившимся от

«вакхического опьянения», преодолеть отвращение к этому миру, возродить их волю к деятельности и борьбе за ее хрупкие дары и скоропреходящие радости. Эта отправная т. зр., к-рую сам Н. характеризовал как пессимистическую, подверглась в дальнейшем критике и пересмотру. Заложенная в его ранних работах идея оправдания мира в качестве «эстетического феномена» предполагала бога (предпосылка, к-рую Н. позднее отверг самым категорическим и язвительным образом). Но это был особый бог — «совершенно беззаботный и неморальный бог-художник», одинаково стремящийся «ощутить свою радость» и «свое величие» как в созидании, так и в разрушении, как в добре, так и во зле. Мир оказывался грандиозной иллюзией этого бога, страдающего от преисполняющей его воли-страсти, столь же творческой, сколь и разрушительной. Так, соединяется вагнеровски-шопенгауэровский пессимизм молодого Н., ищущего иск-ва «метафизического утешения», с «героическим пессимизмом» ницшеанского «сверхчеловека» (поздний период), жаждущего иск-ва, к-рое осталось бы «на поверхности явлений», доставляя радость телу, а не душе, поскольку «души никакой нет». «Пессимизм слабых», свойственный, по мнению Н., музыкальному творчеству Вагнера и философии Шопенгауэра, характеризуется теперь им как явление декаданса и нигилизма, трактуемого предельно широко: как любая форма утверждения идеального измерения человеческого существования: религиозная, философская (философский идеализм), моральная и т. д.; вера в облагораживающий смысл идеалов и ценностей и пр. Борьба с этой формой нигилизма, по Н., опять-таки предполагает нигилизм, но уже «дионисийский», к-рый, осуществляя «переоценку всех ценностей» и утверждая принцип «воли к власти» как наивысший, расчищает почву для появления «сверхчеловека». В идее «сверхчеловека» находит свое логическое завершение элитарная концепция Н., имевшая эстетические истоки. Первоначально права элиты на привилегированное существование обос-

новывались Н. ссылкой на ее уникальную эстетическую восприимчивость и болезненную чувствительность к страданиям. Впоследствии же к элите причисляются «жизнелюбы» — представители господствующей касты, к-рые уже в силу одного этого положительно относятся к жизни. В конце концов Н. приходит к выводу, что истинно худож. вкус — это «вкус к жизни», взятой в любых ее проявлениях — как высоких, так и низменных, а порождает его принадлежность к «касте господ», обеспечивающая людям житейские удобства и физиологическое здоровье. Эта идея была ассимилирована национал-социализмом и положена в основу политики гитлеровцев в отношении к иск-ву. Осн. произв., в к-рых получила отражение эволюция эстетических взглядов Н.: «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), «Веселая наука» (1882), «Так говорил Заратустра» (т. 1—3, 1883—84), «По ту сторону добра и зла» (1886), антивагнеровские памфлеты, а также наброски незавершенной серии книг под общим названием «Воля к власти».

НОВАЛИС (Novalis) (настоящее имя — Фридрих фон Харденберг) (1772—1801) — нем. поэт-натурфилософ, входящий в круг ранних романтиков (йенская школа *романтизма*). Н. стремился к эстетическому синтезу всего натурфилософского знания на самой широкой основе — выработки всеобъемлющего научного образа мира, его символического языка. Гл. в синтезе знания — идея единого мироздания и проникающего его во всем принципа магического превращения, единства всех исторических эпох, единства истории и *мифа*, сказки и были, реальности и сновидения. Все это должно сложиться в эстетическое целое. Множество фрагментарных записей Н. — своеобразные подступы к такому итоговому синтезу, где комбинируются, часто самым неожиданным и явно экспериментальным образом, всевозможные идеи и понятия, в т. ч. и эстетические. Собственно худож. произв. Н. (незаконченный роман «Генрих фон Офтердинген», лирический цикл «Гимны к Ночи», «Духовные песни», циклы афоризмов — «Цветочная

пыльца», «Король и королева») — все это предварительные, условные остановки на пути движения к синтезу всего знания. Статья Н. «Христианский мир или Европа» (1799), идеализирующая средневековье, дает образец магического превращения, где средневековая реальность преобразуется с помощью утопического образа человеческой общности, иерархического жизнеустройства, не знающего внутренних конфликтов. Философско-эстетическое наследие рано умершего Н. было лишь весьма интенсивным началом разработки его универсального замысла и оказало значительное влияние сначала на совр. ему натурфилософов, затем на европ. поэзию XIX в. (фр. *символизм*); мотивы натурфилософской магии возрождаются в позднеромантических тенденциях XX в., напр. у А. Н. Скрябина с его идеей чудесного преображения действительности под воздействием произв. искусства.

НОВАТОРСТВО — см. *Традиция и новаторство*.

НОВИКОВ Николай Иванович (1744—1818) — деятель рус. Просвещения, писатель, журналист. Как издатель и публицист сыграл важную роль в распространении философских и теоретико-эстетических знаний в России. Издававшиеся им журналы «Утренний свет» (1777—80), «Московское ежемесячное издание» (1781), «Вечерняя заря» (1782), «Покоящийся трудолюбец» (1784—85) стали своеобразной всероссийской философской кафедрой, пропагандирующей гуманитарные, в т. ч. худож., знания. В «Приложении» к газете «Московские ведомости» (1779—89) Н. опубликовал (1784) две статьи, в которых впервые в России было дано определение *эстетики*, сопровождаемое размышлениями о задачах и средствах *эстетического воспитания*. Согласно Н., эстетика есть «собрание положений и вкуса», содержащее «всеобщие правила красоты, с которыми все народы во все времена были согласны». Это определение неоригинально, восходит к Зюльцеру, однако в нем примечателен акцент на воспитывающие возможности эстетики. В философско-эсте-

тической концепции Н. центральное место занимает теория «совершенного человека», гражданина, Сына отечества. В отличие от представлений теоретиков масонского лагеря, к которому он примыкал с 70-х гг., Н. мыслит «совершенного человека» не как наделенного данными от природы физическими и нравственными качествами, а как продукт общественного воспитания: «люди суть таковы, какими их учинить желают». При этом совершенный человек выступает как активное «средство» совершенствования природы, общественной нравственности и самого себя. В 1770—80 гг. Н. предпринял обширное издание документов и рукописей — «Древняя российская Вивлиофика», послужившее источниковедческой базой для исследователей истории отечественной лит-ры. Принадлежащий ему «Опыт исторического словаря о российских писателях» (1772) — первая в России попытка теоретико-библиографического издания, важный источник сведений о деятелях рус. культуры, сохранивший свое значение до наших дней. Осн. статьи Н. по собственно эстетической проблематике: «Об эстетическом воспитании» и «Продолжение об эстетическом способе обучения» (1784).

НОНСЕНС (англ. nonsense — бессмыслица) — худож. прием, основанный на нарочитом разрушении смысла повествования или изображения и подстановки вместо него «выворотного смысла» или вообще бессмыслицы. Напр.: «Ехала деревня мимо мужика, а из-под собаки лают ворота...» Игра неожиданной бессмыслицы с известным, предполагаемым смыслом заключает в себе эстетический, близкий *катарсису*, эффект эмоциональной разрядки серьезности, насмешки над категоричностью, безусловностью здравого смысла, ожидания и допущения его вероятных и невероятных превращений. Поэтика Н. широко распространена в *фольклоре* (загадка, сказка, *карнавал*). Из фольклора она перешла в иск-во, обращенное к детям (напр., в литературную и сценическую сказку). В детской советской лит-ре поэтика Н. получила выражение в сказках К. Чуковского. В иск-

ве, ориентированном на взрослую аудиторию, Н. приобретает глубокий философский смысл, позволяя проиграть вероятность странного, иррационального, лишённого смысла, мира, обнаружить в нем наличие иного, непривычного, но вполне вероятного смысла. Классическим образцом поэтики Н., по общему признанию, являются «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье» англ. математика Л. Кэрролла — произв., написанные как литературная сказка для детей, но далеко вышедшие за пределы этого жанра. Поэтика Н. раскрывается в них как возможность перехода от рационального к иррациональному и открытия между ними обширной области вероятной рациональности. В совр. иск-ве поэтика Н. получила своеобразную разработку в мультфильмах (*Мультипликация*). Н. как прием широко используется в научной фантастике и *сатире*. К Н. часто обращаются представители *сюрреализма*, противопоставляя его рациональному смыслу. Осмысленность мира отвергается ими как в принципе неосуществимая, невероятная.

НОРМЫ художественные (от лат. *norma* — руководство, правило, образец) — исторически сложившиеся способы и правила, на основании которых создается произв. иск-ва. Н. х. находят выражение в требованиях *творческого метода в искусстве, стиля, жанра, способов организации пространства и времени в искусстве, соотношения пропорций* и т. п. Н. иск-ва иногда сознательно формулируются,

находя выражение в эстетических трактатах (напр., сформулированные Буало «три единства» в иск-ве классицизма), иногда возникают стихийно и не осознаются; бывают устойчивыми и переходящими, обязательными и необязательными. Они могут носить как содержательный, так и формальный характер. Существовали эпохи и направления, в которых Н. х. была жесткой и строго системной, выступала в форме *канона* (средневековое иск-во, классицизм). В то же время всякое отступление от правил возможно лишь на основе Н., создающих условия для восприятия нового явления иск-ва, исходя из предшествующего. Н. в иск-ве есть не только признание инварианта, т. е. повторяющейся неизменной структуры (высокий стиль и его атрибуты в классицизме), но и допущение вариантов (индивидуальные стили в системе *реализма*, облегченные стопы рус. классического стиха, в частности ямба). Жанр развивается в постоянном взаимодействии Н. х. и отступлений от них. Иногда эти отступления столь значительны, что создают принципиально новый жанр, новую худож. структуру, в течение некоторого времени функционирующую в качестве новой Н. Нормы творчества исторически меняются под влиянием потребностей общественного развития, утверждения определенных стереотипов психофизиологического восприятия особенностей *языка искусства*, состояния науки и техники и, наконец, закономерностей развития иск-ва как относительно самостоятельной системы.

О

ОБОБЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — см. *Абстракция художественная, Типизация, Идеализация.*

ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ — специфическая для искусства форма отражения действительности и выражения мыслей и чувств художника. О. х. рождается в воображении художника (*Воображение художественное*), воплощается в создаваемом им произв. в той или иной материальной форме (пластической, звуковой, жестомимической, словесной) и воссоздается воображением воспринимающего иск-во зрителя, читателя, слушателя. В отличие от др. типов О. (напр., фотодокументального или абстрактно-геометрического) О. х., отражая те или иные явления действительности, одновременно несет в себе целостно-духовное содержание, в к-ром органически слито эмоциональное и интеллектуальное отношение художника к миру. Это дает основание ученым говорить об образном языке искусства, необходимом ему для того, чтобы воплощать и передавать людям определенные ценностно-познавательные представления, эстетические идеи и идеалы. Чувственная конкретность и обобщенность органически соединяются в О. х., но в разных пропорциях: превалирование первой проявляется наиболее ярко в портретном изображении, доминирование второй — в символическом О. (*Символ*), а их равновесие — в О. типическом. В каждом виде искусства О. х. имеет особую структуру, обусловленную, с одной стороны, особенностями выражаемого в нем духовного содержания, а с др. — характером ма-

териала, в котором содержание это воплощается (*Материал искусства*). Так, О. х. в архитектуре статичен, а в литературе динамичен, в живописи изобразителен, а в музыке — интонационен (*Интонация*); в одних жанрах О. х. предстает в О. человека, в др. — выступает как О. природы, в третьих — вещи, в четвертых — соединяет представление человеческого действия и среды, в к-рой оно разворачивается. Но во всех случаях способом восприятия О. х. является не одно только созерцание, а и переживание. Последнее как раз и свидетельствует, что воспринимаемое зрителем, читателем, слушателем произв. имеет отношение к иск-ву, является худож. произв. О. х. имеет разные масштабы. Самый малый его масштаб, т. наз. «микрообраз», — это мельчайшая единица худож. ткани произв. иск-ва (тропы в поэзии — метафоры, метонимии, сравнения и т. п.; мелодические попевки в музыке). Более крупный масштаб О. х., «макрообраз», — это персонаж в романе, пьесе, кинокартине, музыкальная тема в симфонии или О. действия — сюжетный ход, композиционно-ритмическая структура произв. Еще более крупный масштаб представляет собой О. произв. иск-ва в целом — описываемого события в повести, в фильме, в театральном спектакле, О. природы в пейзажной картине. Наконец, иногда все творчество художника можно рассматривать как единый «мегаобраз» мира и человека в мире. Таковы, напр., целостный О. творчества Достоевского, отличающийся от образа мира в произв. А. П. Чехова, совокупный О. х.,

рождающийся в музыке Ф. Шопена, в отличие от образа творчества Ф. Шуберта или Ф. Листа. Многомасштабность значения О. х.— одно из свидетельств того, что в иск-ве все имеет худож.-образный характер. Иными словами, мысленный разрез произв. иск-ва на любом уровне и в любой плоскости обнаруживает образную структуру его худож. ткани.

ОДОЕВСКИЙ Владимир Федорович (1803/04—69) — рус. литератор, эссеист, философ, литературный и музыкальный критик. Эстетические воззрения О., сформировавшиеся под влиянием *Шеллинга*, тесно связаны с его общефилософскими и естественнонаучными изысканиями. В философских и эстетических трактатах О. иск-ву отводится роль наравне с наукой и религией. Только при гармоническом развитии всех этих видов духовности оно, считает О., может процветать. В гармоническом развитии духа мыслитель видит историческое основание: «от начала мира каждый век был подготовлен предыдущим» и «лестница различных степеней духа человеческого параллельна лестнице его произведений». Поскольку же «дух человеческий», по О., пребывает в различных сферах в зависимости от степени развития, постольку иск-во как одна из сфер духа имеет свою собственную историю. Начав с простейших форм, оно стремится к идеалу, к-рый находит выражение в *красоте* как высшем творческом акте духа, «созерцающего себя в предмете». В традициях эстетики *романтизма* и будучи сам композитором и музыкальным критиком, О. относил к высшей форме проявления духа в иск-ве *музыку*. На материале музыки он по преимуществу и строит свою эстетическую концепцию, рассматривая музыку как творческий акт, в результате к-рого происходит материализация духа («Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке», 1823—25). Одна из наиболее характерных черт ранних эстетических воззрений О.— последовательное проведение принципа полярности в музыке (*Оппозиция эстетическая*).

По словам О., «как в природе всякое явление есть совокупность двух противоположностей, так и в музыке всякая фраза есть совокупность созвучий и противозвучия». Эта идея обосновывается им не только на базе анализа соотношения *диссонансов* и *консонансов* в музыке и человеческих голосах, но и ссылкой на полярные противоположности в природе — на магнетизм и электрические явления. В согласии с романтической традицией О. утверждает превосходство древн. музыки над иск-вом нового времени, отводя ей ту роль, какую позднее приобретает философия. Ибо музыка, считает он, более др. иск-в приближается к «внутреннему языку», на к-ром может быть выражена «сущность существования», не передаваемая обычным языком. Возрождение былого значения музыки О. относит к будущему, когда в ней сольются «все способы выражения». В своих статьях (в частности, о *Пушкине*, близким другом к-рого он был) и музыкально-критических эссе О. не раз обращался к проблемам *психологии художественного творчества*. Осмысление личной трагедии художника стало темой и мн. его романтических повестей (о Дж. Б. Пиранези, И. С. Бахе, Л. Бетховене и др.), вошедших в сборник новелл и философских бесед «Русские ночи» (1844). Эту книгу можно рассматривать как худож. выражение эстетической концепции О., в к-рой он предвосхитил ряд моментов, характерных для понимания худож. творчества в XX в. (роль *интуиции* и *архетипа*, психологическая детализация худож. образов в романе, множественность этнических эстетических традиций, применение полярных бинарных оппозиций и др.). Философско-эстетические воззрения О. оказали значительное влияние на мн. представителей новой эстетической мысли, в т. ч. на *Выготского*.

ОДУШЕВЛЕНИЕ, или **АНИМАЦИЯ** (от лат. *anima* — душа) — уникальный способ моделирования кинематографического действия, применяемый в *мультипликации*; осуществляется путем

смены статических состояний изображаемого объекта с последующей фиксацией их — кадр за кадром — на киноплёнке, в результате чего во время проекции возникает иллюзия движения. Предметом О. может быть любой материал (рисунок, кукла, бумажная вырезка, песок и т. д.), что открывает перед художником-мультипликатором, выступающим в качестве актёра, чрезвычайно широкие возможности образного «перевоплощения» в заданный *персонаж*. Специфика его работы как актёра заключается в том, что он одушевляет не только сам персонаж, но и среду, в которой тот действует. Сложилось две эстетические концепции мультипликационного кино. Первая рассматривает О. как особую форму существования *изобразительного искусства* и выводит в качестве осн. носителя худож. идеи графический образ, его символические и трансформативные значения; вторая отдаёт приоритет драматургическому началу с присущим ему тяготением к повествовательности, психологическому раскрытию характера персонажей. Наиболее плодотворным оказалось взаимопроникновение этих двух подходов. Совр. мультипликация располагает различными методами О. и соответственно подразделяется на несколько самостоятельных видов: рисованный фильм, техника перекладки (плоская марионетка), бескамерная анимация (рисование прямо на киноплёнке), «игольчатый экран» (принцип растрового изображения), «ожившая живопись» (рисование под съёмочной камерой), компьютерная анимация (создание и преобразование подвижного изображения с помощью электроники) и т. д. Открытие новых технологий О. ведёт к постоянному обновлению языка мультипликации.

ОЛЬМИНСКИЙ (Александров) **Михаил Степанович** (1863—1933) — деятель русского революционного движения, публицист, историк лит-ры и критик. Ещё в работах дооктябрьского периода, опубликованных в большевистских изданиях, О. отстаивал принципы *реализма* и идейности иск-ва,

обнажил социальный смысл теории «*искусства для искусства*» и выступил против предательства демократических идеалов авторами «иудиной беллетристики» (В. Винниченко, М. Арцыбашев и др.). Наибольшее значение имеют литературно-критические работы О. о творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина. Его статья «Культурные люди и нечистая совесть» получила высокую оценку Ленина, считавшего крайне важным «вспоминать, цитировать и растолковывать... Щедрина и других писателей «старой» народнической демократии» (т. 48, с. 89). Бескомпромиссное разоблачение крепостничества в творчестве Щедрина О. противопоставлял непоследовательной, лицемерной критике самодержавия в либерально-буржуазной публицистике; подготовил справочник «Щедринский словарь» (1837). Отстаивая классовый подход к лит-ре, О. видел в ней отражение социальной борьбы. Ему принадлежит анализ классового содержания понятия «свобода печати». Однако в 20-е гг. эстетические взгляды О. не были свободны от элементов социологического схематизма. Его резко отрицательное отношение к творчеству *Толстого*, попытки критику толстовства как философско-эстетического учения автоматически распространить на худож. произв. гениального писателя объективно явились отступлением от ленинских позиций в эстетике, от диалектико-материалистической методологии, к-рую не смогли воспринять деятели РАИИ, к числу к-рых в то время принадлежал и О. В обширной деятельности О. как историка важное место принадлежит собиранию и научной обработке литературного наследия *Плеханова* и *Ленина*.

ОП-АРТ (англ. opart, сокр. от optical art — оптическое иск-во) — течение в европ. и амер. живописи и графике 40 — 60-х гг. XX в., неоавангардистская разновидность абстрактного иск-ва. Произв. представителей О.-а. строятся на различных визуальных эффектах, оптических иллюзиях, когда посредством тщательного подбора цвета и формы удаётся

создать на плоскости впечатление удаления и приближения планов, динамики абстрактного пространства. В качестве материала могут быть использованы также специально сконструированные источники света, наборы оптических стекол, зеркала, металлические пластины; нередко эти сооружения демонстрируются в движении. Опыты художников О.-а. очень скоро приобрели характер зрелищных аттракционов, нашли применение в световой рекламе, повлияли на развитие прикладного иск-ва и *художественного конструирования*. Эта эволюция О.-а. обнаружила, что свои позитивные возможности *абстракционизм* в наибольшей мере может проявить не в качестве новой формы станкового иск-ва, а в прикладных сферах совр. худож. культуры. В частности практические и экспериментальные результаты О.-а. могут способствовать повышению культуры использования света для организации городского пространства и интерьеров (*Эстетическая организация среды*), в др. декоративно-прикладных целях.

ОППОЗИЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ (лат. *oppositio* — противоположение) — наличие в эстетическом объекте и субъекте противостоящих элементов, противодействующих процессов, фиксируемых (или нефиксируемых) разумом, возбуждающих противоположно направленные аффекты в психике человека, результатом действия к-рых является эстетический *катарсис*. С древн. времен мн. мыслители и художники отмечали, что в иск-ве важную роль играют приемы *контраста*, перипетии (*Аристотель*), противоположения, антитетичности (*Псевдо-Лонгин*), оппозиционности (*Августин*), коллизии (*Гегель*). В советской эстетике роль О. э. как важной закономерности худож. структур подчеркивали *Эйзенштейн*, *Бахтин* и др. Психофизиологическую основу О. э. выявил *Выготский*, показав, что в худож. произв. всегда заложено нек-рое противоречие, внутреннее напряжение между формой и содержанием, вызывающее эстетическую реакцию, катарсис. Существует два осн. типа О. э.: О. структуры э-

стетического объекта (применительно к иск-ву — худож. произв.) и О. структуры эстетического восприятия. Оба противостоят О. э. первого типа находят в структуре эстетического объекта и в рамках данной культуры в той или иной мере воздействуют практически на каждого воспринимающего субъекта. В произв. иск-ва такие О. э. заложены в системе его *изобразительно-выразительных средств*. Напр., в живописи к О. э. этого типа относится вся система цветовых отношений (контрасты хроматические, светлотные, по теплоте, тяжести, активности и т. п.), контрасты между цветом и формой, между элементами формы; в музыке — контрапункт, в словесных иск-вах — многообразные семантические противоположения. В процессе культурно-исторического бытия произв. иск-ва нек-рые из этих О. э. могут утрачивать свое значение. О. второго типа имеют один свой член в эстетическом объекте (произв. иск-ва), др. — в психике субъекта восприятия, реципиента (напр., такая О.: условно изображенный предмет и «знание» его реальной формы зрителем). Они более динамичны, подвижны, чем О. э. первого типа, и возникают не у каждого реципиента; они во мн. определяют многозначность худож. текста. Можно выделить несколько классов О. э., характерных для восприятия иск-ва: а) между иконическими (изобразительно-выразительными) элементами худож. произв. и представлениями о реальных вещах и явлениях в психике реципиента, сложившимися в результате его личного опыта и под воздействием социокультурной, идеологической ситуации; б) между ожиданием определенной логики развития действия в худож. произв., обусловленной некоторыми начальными предпосылками, и принципиальным неосуществлением этого «ожидания» в процессе акта эстетического восприятия; в) между значимыми элементами произв. и вызванным ими худож. ассоциативным «переживанием» у субъекта восприятия. Речь идет прежде всего о многозначных, символических, парадок-

сальных и т. п. элементах худож. языка, к-рые возбуждают у реципиента разнообразные ассоциации (напр., изображение Красного коня в картине К. Петрова-Водкина или специфические, «юродские» семантика и синтаксис языка «Котлована» А. Платонова).

ОРИГИНАЛЬНОСТЬ (от лат. *originalis* — первоначальный, первичный) — самобытность, неповторимость эстетического объекта и субъекта, проявляющаяся в богатстве и своеобразии содержания и формы произв. иск-ва, в глубине и нестандартности эстетического восприятия мира, в оценке и критической интерпретации явлений иск-ва. Интерес к проблеме худож. О. усиливается в период становления буржуазного об-ва в связи с возрастанием социальной дифференциации и личной обособленности людей. В эстетике Просвещения О. выступает прежде всего как свойство худож. вкуса, основанного на доводах разума и изучении образцов иск-ва. У *Канта* — это первое свойство «гения», т. е. *художника*. Но поскольку «оригинальной» может быть и бессмыслица, гений — тот, кто создает образцовую О., влияющую на дальнейшее развитие иск-ва. Против романтического отождествления О. с худож. произволом и пустым манерничаньем выступал *Гегель*. Он считал, что подлинная О. худож. произв. и самого художника заключается в их одушевленности глубочайшими человеческими интересами. По *Гегелю*, О. предполагает гармоническое слияние субъективного с объективным, причем субъективность автора выступает как свойство изображаемого им предмета. Буржуазная эстетика ХХ в. в лице *Бергсона*, *Кроче* и др. пытается дать субъективистскую и иррационалистическую трактовку проблемы О., абсолютизируя единичное, интуитивное, личное в противовес общему, интеллектуальному, социальному. В иррационалистической эстетике *интуитивизма* О. понимается формально, как голая уникальность. Объявляя такую О. критерием худож. ценности, иррационалистическая эстетика тем самым поощряет и крайнюю экстра-

вагантность модернистов (*Модернизм*), ведущую к эпатажу *публики*. В полемике с младогегельянцами *Маркс* показал ошибочность метафизически-абстрактного противопоставления худож. творчества как «единственной» абсолютно оригинальной деятельности др. формам труда. О. всякого творчества, в т. ч. и худож., относительна. Напр., как отмечали *Маркс* и *Энгельс*, «не сам Моцарт, а другой композитор сочинил большую часть моцартовского «Реквиема» и довел его до конца...» (т. 3, с. 392). *Маркс* указывал также на то, что содержание, форма, интенсивность худож. деятельности даже самых оригинальных талантов связана с общественно-историческими (материальными и духовными) условиями эпохи. Т. обр., понятие оригинального в иск-ве выражает диалектику личного и внеличного, случайного и закономерного, новаторского и традиционного, индивидуального и типологического. Утверждаемый марксизмом гуманистический идеал равенства социальных возможностей для всестороннего развития способностей всех членов об-ва, по *Марксу* и *Энгельсу*, отнюдь не означает стандартизации худож. творчества, утраты личных его особенностей: «Если бы даже при известных общественных отношениях каждый индивид был отличным живописцем, то это вовсе не исключало бы возможности, чтобы каждый был также и оригинальным живописцем...» (там же, с. 393).

ОРТЕГА-И-ГАСЕТ (*Ortega y Gasset*) *Хосе* (1883—1955) — испанский философ и публицист, в мировоззрении к-рого противоречиво сочетались мотивы неокантианства, философии жизни и феноменологии; сам он характеризовал свой способ философствования как *рациовитализм*. В основе эстетических воззрений О. лежит мысль о «расширении реальности» в иск-ве путем вовлечения «неизменной матери» в процесс «ирреализации», обособления форм живой жизни от их вещественного содержания с помощью погружения их в мир творческой субъективности художника — мир его чувств

и переживаний. Эстетически постичь окружающий мир — значит, по О., выразить его «увиденным изнутри», что под силу лишь художнику, открывающему в «объектах» необъективируемое, в эмпирически реальном — «ирреальное», т. е. идеальное бытие. Способ, каким О. предлагает это делать, напоминает гуссерлевский метод «редукции» («вынесения за скобки»): художник поворачивает свой глаз «зрчком вовнутрь», чтобы взять образы вещей безотносительно к ним самим — так, как они рождаются и переживаются в его душе, в стихии его «чистой субъективности». С этим способом «дереализации» (стилизации) реальности О. и связывает специфику эстетического акта, что изначально роднит его эстетику с авангардистски-модернистскими тенденциями и устремлениями XX в. В духе экспрессионистской эстетики, с одной стороны, и феноменологии Э. Гуссерля — с др., О. утверждает, что подобным образом толкуемый худож. акт позволяет эстетически проникнуть в сущность вещей — открыть их «внутреннюю жизнь». Создаваемый иск-вом «мир новой (идеальной) предметности», в к-ром предметы предстают такими, какие они есть «сами по себе», возникает на обломках эмпирической внешней реальности, уничтожаемой («ирреализуемой») художником, и не имеет ничего общего с повседневным, привычным («слишком человеческим») обликом — таков исходный тезис, лежащий в основе ортегианской концепции *дегуманизации искусства*. Способностью к восприятию этого «нового», «дегуманизованного», иск-ва обладает, согласно О., особая категория людей, отличающихся от всех др. своей восприимчивостью к худож. достоинствам подлинно «совр.» произв. А гл. их достоинство, достигаемое на путях эстетического «обесчеловечивания» эмпирической реальности, заключается именно в оторванности от действительности, в противостоянии ей. Т. обр., область «нового иск-ва» создается как особая («высшая») область реальности, доступная лишь избранным худож. натурам, утверждающим в про-

цессе наслаждения произв. иск-ва и свою «особливость», и свое единство друг с другом — единство элиты (*Элитарное искусство*). Таков путь, на к-ром О. видел выход из ситуации социальной нивелировки («омассовления»), сложившейся, по его мнению, в Западной Европе. На место специфически классовой формы структурирования об-ва должна прийти, считает О., социокультурная — деление об-ва на массу и элиту, осуществляемое на основе культурного, а точнее, эстетического критерия: отношения к авангардистски-модернистскому иск-ву. Осн. работы О., раскрывающие его эстетические воззрения: «Эссе на эстетические темы», «Дегуманизация искусства» (1925), «Восстание масс» (1929—30).

ОСТРАНИЕ — см. *Очуждение*.

ОТНОШЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ — духовная связь субъекта с объектом, основанная на незаинтересованном интересе к последнему и сопровождаемая чувством глубокого духовного наслаждения от общения с ним. О. э. зависит как от богатства и многообразия природных и социальных качеств и связей объекта, так и от развитости эстетических способностей субъекта, его включенности в систему общественных отношений. О. э. индивида к действительности опосредствовано сложившимися общественными отношениями и ценностями исторически определенной *культуры*, интериоризованными им, т. е. воспринятыми как свои собственные. Вступая в О. э., человек на время как бы выходит из практических отношений, погружаясь в эстетическое созерцание, объект к-рого избирается им свободно, независимо от какого бы то ни было внешнего, в т. ч. утилитарного, интереса, только на основе чувства удовольствия, духовного наслаждения. Этим объектом может стать явление любого класса действительности, доступное непосредственному восприятию. Вчера остававшийся эстетически нейтральным, сегодня тот или иной объект может быть вовлечен в сферу эстетического интереса субъекта и преобразован эстетической деятельностью в эстетический предмет. По основанию

и способам включения в О. э. можно выделить несколько типов объектов.

1. Природные объекты и явления, эстетическое созерцание к-рых требует активной духовной деятельности субъекта.
2. Продукты целесообразной деятельности людей (технические объекты, целесообразные вещи), эстетическая ценность к-рых сопутствует их утилитарной полезности, выходя, однако, за ее пределы (*Дизайн*).
3. Социальное поведение людей, человеческие поступки, оцениваемые не только по их эффективности, но и в соотношении с эстетическим идеалом (*Идеал эстетический*).
4. Внутренний духовный мир человека как предмет авторефлексии и самовыражения, а также соучастия по отношению к духовному миру «другого».
5. Худож. произв., обладающее «принудительной» силой эстетического внушения, заложенной в него предшествующей худож. деятельностью.

Вовлекая объект в сферу О. э., субъект не затрагивает онтологических основ его бытия, но, усматривая в нем богатство возможных преобразований, по-новому упорядочивает и завершает его в своем воображении с позиций эстетического идеала. Даже когда в качестве объекта О. э. выступает собственное «Я» субъекта, оно противостоит последнему как О. «Я — другой», т. е. предмет, подлежащий эстетическому преобразованию и оценке. В этом смысле О. э. всегда предметно, или «определено». Определение О. э. как субъектно-объектного О. не исчерпывает его специфики. О. э. всегда «диалогично», т. е. его субъект относится к своему объекту так, как если бы он тоже был субъектом (даже если это неодушевленный предмет), постоянно внося в свое отношение к нему коррективы, учитывающие возможную реакцию (реальную или иллюзорную) со стороны объекта как своего партнера, входя в его роль. В процессе О. э. устанавливается, т. обр., динамическое тождество субъекта и объекта. Смысл такого тождества образно раскрыл япон. мудрец XIII в. Мёэ, выразивший свое О. э. к природе в форме поэтической авторефлексии: «...глядя на

луну, я становлюсь луной. Луна, на которую я смотрю, становится мной. Я погружаюсь в природу, соединяюсь с ней». Аналогичные наблюдения характерны для Гёте. В то же время между субъектом и объектом О. э. всегда сохраняется эстетическая дистанция (*Дистанция эстетическая*), к-рая придает этому О. характер игры: субъект осознает внеположенность объекта, хотя постоянно нарушает ее в своем воображении. Будучи индивидуальным, О. э. обладает тем не менее всеобщностью, обусловленной общественным содержанием эстетического идеала, в соответствии с к-рым оценивается объект, и коммуникативностью самого О. э., его «заразительностью» (*Толстой*). О. э. соотносительно с понятием «эстетическая деятельность», оно выступает как ее продуктивный результат и вместе с тем предпосылка к ее новому акту на более высоком уровне. В процессе реализации О. э. происходит развитие субъекта, его эстетических чувств и способностей на основе «распредмечивания» объекта, т. е. духовного присвоения его богатства. Обращаясь ко всем сторонам действительности, ко всем сферам человеческой жизни, О. э. раскрывает и утверждает их значимость для субъекта; позволяет не только узнать, но и пережить те или иные жизненно важные ситуации. На этой основе происходит присвоение личностью социально значимого опыта, ценностей, отобранных и санкционированных об-вом. Эстетический идеал через О. э. приобретает значение внутреннего императива личности. Чувство удовольствия (неудовольствия), сопутствующее О. э., придает ему характер дополнительного стимула к действию.

ОТРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — специфическая форма освоения действительности в иск-ве. Методологической основой понимания сущности О. х. является ленинская теория отражения, раскрывающая общие закономерности и способы адекватного постижения мира. Процесс О. в иск-ве, включая мышление художника (*Мышление художественное*), обусловлен

природой худож. деятельности, особым духовно-практическим способом освоения мира. Попытки осознать характер О. жизни в иск-ве предпринимались уже в античности. Пифагорейцы, а затем *Платон* и *Аристотель* утверждают идею о *мимесисе* (подражании) как осн. эстетическом принципе и сущности иск-ва. Настойчиво звучит мотив подражания природе в эстетических трактовках эпохи Возрождения, в классицистической эстетике XVI—XVII вв. (*Подражания теория*). Историческая конкретизация представлений о подражании сопровождалась преодолением односторонних тенденций в трактовке О. х. *Гёте*, напр., отвергая «смещение природы с искусством», выступает против недооценки субъективной творческой активности «истинного художника». *Чернышевский* по-новому ставит вопрос о социальном смысле О. х. в процессе распознавания общественно значимого «внутреннего содержания» жизни, закрепляет в теории иск-ва понятие «воспроизведения» действительности. Утверждение в худож. культуре принципа конкретно-исторического воссоздания жизни обуславливает углубление реалистического отражения действительности в иск-ве (*Реализм*). Посредством худож. отображения в иск-ве осуществляется постижение и аккумуляция универсального человеческого опыта. Существенный момент О. х.— творческое обобщение эмпирического материала, его эстетическое пересоздание. Мир, создаваемый художником,— не простое копирование или удвоение жизни, а особая худож. реальность. Методологически значим в этом отношении тезис нем. философа Л. Фейербаха: «Искусство не требует признания его произведений за действительность», процитированный в «Философских тетрадах» Ленина (т. 29 с. 53). Отступление от натуры, от данного в отображении действительности заложено в духовно-практической природе иск-ва, нацеленного на освоение мира в его смысловой перспективе. О. х. предусматривает личностное отношение творца иск-ва к познаваемым объектам, выражение его суж-

дений, чувств, ценностных установок. Причастность художника к открытию того, что заложено в объективной действительности, одухотворяет худож. познание. Специфическое свойство О. х.— высокая эстетическая избирательность, ориентация на возможное и вероятное. Смысл худож. обобщений (*Абстракция художественная*) заключен в отборе существенного и закономерного, в раскрытии типических характеров и ситуаций, создании ценностно значимой худож. картины мира. Проникновение в целостный эмпирический процесс социального бытия позволяет художнику уловить скрытые, еще не познанные тенденции развивающейся реальности, демаскировать видимость случайности, обнажить то, что может и должно быть. Эстетически развитое мышление художника острее улавливает становление нового, оперативнее проникает в суть назревающих проблемных ситуаций. Недаром приемы худож. обобщения, *типизации* общественных явлений широко используются и в научно-теоретическом социальном познании. Иск-во обладает уникальным опытом в опережающем отражении человеческого бытия, постижении и *предвосхищении* будущего. Как сфера О. мира человека и человеческого отношения к миру иск-во — продуктивный способ развернутого представления социально-чувственного коллективного опыта, проектирования новых возможностей человеческого самоутверждения. Характер и метод О. х. обуславливают тип образного воспроизведения действительности, меру достоверности и худож. условности. Способы О. х. вырабатываются в процессе непосредственной худож.-эстетической деятельности и развития культуры. Социалистическое иск-во качественно обогатило приемы и формы О. х., эстетический потенциал образной системы.

ОЦЕНКА ЭСТЕТИЧЕСКАЯ — способ установления эстетической ценности к.-л. объекта, осознаваемый результат эстетического восприятия, обычно фиксируемый в суждениях типа «Это красиво!», «Это уродливо!» и т. п.

О. э. подлежат все предметы и явления, доступные непосредственно-чувственному восприятию (зрительному, слуховому) или воссоздаваемые воображением и вызывающие у человека специфическую эмоциональную реакцию — т. наз. эстетическое чувство. В отличие от более широкого диапазона О. э. худож. оценка выносится только относительно произв. иск-ва. О. э. есть заключительное звено, итог процесса эстетического восприятия. В этом процессе предмет схватывается как содержательная форма (внешняя и внутренняя) и оценивается *мера* его организованности, упорядоченности, структурной целостности. О. э. необходимо сопрягается с оценкой объекта с т. зр. утилитарной, нравственной, политической. Она может соответствовать утилитарной оценке (напр., при оценке архитектурного сооружения) или оценке нравственной (напр., при оценке человеческого поступка), но может и вступать с ними в противоречие (напр., в суждениях «этот человек благороден, но некрасив» или «эта вещь полезна, но безобразна»). Пренебрежительное отношение к содержательной ценности к.-л. объекта при его оценке ведет к *эстетству* — позиции, характерной, напр., для сознания части буржуазной интеллигенции и порождающей, в частности, стремление к т. наз. «чистому иск-ву» («*Искусство для искусства*»); напротив, пренебрежение эстетическими ценностями в жизни и в иск-ве порождает прагматический,

деляческий утилитаризм — позицию столь же уродливо однобокую. Воспитание всесторонне развитой, гармоничной личности предполагает формирование таких философско-эстетических воззрений и ценностных установок у членов социалистического об-ва, к-рые выражали бы потребность в разносторонней и целостной оценке явлений действительной жизни и иск-ва.

ОЧУЖДЕНИЕ — комплекс приемов в иск-ве (*гротеск*, парадокс и др.), целенаправленно используемый для того, чтобы добиться худож. эффекта, при к-ром изображаемое явление предстает не привычным, очевидным, знакомым, а новым, незнакомым, «чужим». Понятие «эффекта очуждения» введено в эстетику *Брехтом*, разработавшим его в своей театральной теории и воплотившим в драматургической практике. По Брехту, О., вызвав у субъекта восприятия «удивление и любопытство» новизной угла зрения, рождает активную позицию по отношению к очуждаемой действительности. О. — аналог термина «остранение», введенного в начале XX в. представителями рус. литературоведческой формальной школы (*Шкловский, Эйхенбаум, Тынянов* и др.). О. (остранение) изначально присуще природе иск-ва, к-рое всегда не тождественно жизни. Сама *условность* иск-ва позволяет в ином ракурсе взглянуть на предмет изображения, раскрыть в изображаемой действительности новые, необычные пласты.

П

ПАНОФСКИЙ (Panofsky) **Эрвин** (1892—1968) — теоретик и историк иск-ва, один из создателей структурно семиотического метода. До прихода к власти нацистов работал в Германии, затем эмигрировал в США. Эстетические взгляды П., сложившиеся под воздействием нем. классической философии, отмечены стремлением выявить в культурно-историческом контексте не только образы и фабульно-сюжетные мотивы, традиционно используемые в произв. иск-ва и описываемые иконографией (в терминологии П.), но и более глубокий уровень знаний, изучаемый т. наз. иконологией (от греч. eikōn — изображение) и относящийся к специфическим смыслам, к-рые вкладывались в данный образ или сюжет в определенную эпоху, а также представлявшими эту эпоху конкретными личностями и социальными группами. Сам П. исследовал как иконографию средневекового, ренессансного и позднейшего западноевроп. иск-ва, включая историю отдельных *символов* (напр., Пандоры), так и иконологию применительно к творчеству отдельных *художников* (А. Дюрера, Микеланджело, А. Корреджо, Тициана, Дж. Вазари, Н. Пуссена и др.) и худож. культуре целых эпох (напр., голландская живопись). Специальные работы П. посвящены истории осн. эстетических понятий, эстетическим воззрениям *Леонардо да Винчи* и др. великих мастеров эпохи Возрождения. На примере Галилея П. одним из первых пытался осмыслить проблему соотношения эстетических воззрений и научных взглядов (*Искус-*

ство и наука) у гениальной личности; аналогичная проблема применительно к целой эпохе анализируется им на материале связи готической архитектуры со схоластикой (*Искусство и философия*). Отдельные элементы худож. формы рассматриваются П. как связанные с символикой конкретного худож. *стиля* и от него зависящие (напр., *перспектива, пропорции* человеческого тела в *изобразительном искусстве*). В исследованиях по истории культуры средневековья и Ренессанса П. выявляет и обосновывает взаимосвязь господствовавших в об-ве эстетических и общемировоззренческих идей. Перу П. принадлежит также пронизательный критический разбор состояния эстетической мысли, эстетического образования в США в сравнении с Западной Европой, как бы подводющий итог двум осн. периодам его жизни и творчества (до и после эмиграции из Германии). Соч. П. по проблемам эстетики: «Перспектива как «символическая форма» (1924—25), «Исследования по иконологии: гуманистическая тема в искусстве Ренессанса» (1939), «Галилей как критик искусств» (1954), «Смысл в визуальных искусствах» (1955), «Ренессанс и ренессансы в западном искусстве» (1960) и др.

ПАНТОМИМА (от греч. pantomimos — все воспроизводящий подражанием) — разновидность театрального иск-ва — наряду с драмой, *балетом, оперой* (*Театр*), — своеобразие к-рой — отсутствие речевых средств выразительности (принцип «беззастенчивого молчания»). Язык П. — жест, мимика, телодвижения и телоположе-

ния — позволяет создавать как пластические образы, так и ассоциативные обобщения, образы-символы. В П. соотношение содержания и формы достигает наибольшего взаимопроникновения по сравнению с к.-л. др. иск-вом. Следует отличать П. от иск-ва мима, к-рый путем иллюзии действия с людьми и предметами посредством мимики и жеста создает сценические образы в одиночестве. Иск-во же П.— это театр безмолвия с декоративным обозначением места действия, где реальный предмет становится символом, знаком, а характеры и действия выражаются посредством *пластики* или физических действий, обобщенно или конкретно. Разнообразие выразительных средств рождает многообразие жанров П. (*буффонада, трагедия, гротеск, лирико-философская драма, эпос, плакат, комедия, бурлеск, эксцентрика* и др.).

ПАРОДИЯ (греч. *parōdia* — пение наоборот) — вид сатирического или юмористического худож. произв., имеющего целью осмеяние отдельного худож. произв. или целого направления в иск-ве. Наиболее характерна для *литературы*, но возможна и в др. *видах искусства* (в *музыке, графике, театре, на эстраде, в кино* и пр.). Осн. средство П.— подражание *стилю, манере* художника, *жанру, даже теме* пародируемого худож. явления и одновременно шаржированное преувеличение свойственных ему особенностей, благодаря чему и достигается его осмеяние, дискредитация. Различаются сатирическая П., эстетически отрицающая пародируемый объект, и шуточная, юмористическая — не отрицающая его целиком, а лишь комически (*Комическое*) стилизующая отдельные черты. Зародившись в античности, П. проходит через всю историю иск-ва: «Дон-Кихот» Сервантеса — П. на рыцарский роман, П. Сумарокова на *Ломоносова*, П. романтиков на *классицизм*, пародийное иск-во М. Е. Салтыкова-Щедрина, широкое распространение получила П. в поэзии.

ПАРТИЙНОСТЬ в искусстве (от лат. *partes* — партия, обязанность,

долг) — такое проявление классовости иск-ва, к-рое связано с высоким уровнем развития борющихся за власть социальных лагерей и с появлением их идеологических и политических партий. Так, революционно-демократическая П. творчества *Чернышевского, Н. А. Некрасова, М. Е. Салтыкова-Щедрина* выражала накал борьбы с самодержавно-крепостническим строем и его идеологией. В совр. условиях наиболее последовательной является коммунистическая П. — высшее, открытое и осознанное выражение *народности* в мировом иск-ве. Она противостоит П. буржуазной. Если объективный смысл буржуазной П. не всегда четко осознается даже ее проводниками, а нередко и намеренно маскируется, то *художники*, отстаивающие идеалы и принципы коммунизма, открыто провозглашают идею П., сознательно и целеустремленно проводят ее в жизнь. *Маркс и Энгельс* впервые с научно обоснованных пролетарских партийных позиций подошли к рассмотрению вопросов худож. деятельности. Заслуга всесторонней разработки и практического осуществления идеи П. иск-ва в новых исторических условиях принадлежит *Ленину*, Коммунистической партии Советского Союза. В статье «Партийная организация и партийная литература» (1905) и в др. ленинских работах определен критерий коммунистической П. в лит-ре, указывающий на органическое единство свободы (*Свобода художественного творчества*), широкой творческой инициативы писателей революционного рабочего класса, их сопричастности идеям и делам партии нового типа. Этот критерий предполагает осознание того, что лит-ра должна быть поставлена на службу трудовому народу, возглавляемому рабочим классом, что наиболее успешно выполнить такую задачу можно, лишь участвуя своим творчеством в выработке и проведении партийной политики, сознательно и убежденно руководствуясь в литературной работе программой, идеями, решениями, практическим опытом Коммунистической партии и опытом революционной борь-

бы в др. странах. Это относится не только к теоретической и агитационно-пропагандистской, но и к худож. лит-ре, к иск-ву нового типа в целом. Истинность критерия коммунистической П. проверена худож. практикой: его подтверждением стали книги Горького, Маяковского, М. А. Шолохова, А. Т. Твардовского, Е. Чаренца, А. Упита, Ч. Айтматова, музыка Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, революционные спектакли советского театра, фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, бр. Васильевых, Довженко, Н. Шенгеля, скульптуры Н. А. Андреева, В. И. Мухиной, живопись позднего М. В. Нестерова, М. Сарьяна, А. А. Платова, творчество мн. др. советских художников. Коммунистическая П. проявляется в творческой деятельности как членов партии, так и беспартийных художников, отстаивающих дело и идеи партии. Единство партии и народа — основа единства П. и народности многонационального советского иск-ва. Худож. творчество, проникнутое коммунистической П., развивается и в др. странах социализма, а также прокладывает себе дорогу в капиталистическом мире (Л. Арагон, М. Андерсен-Нексе, Р. Гуттузо, Х. Бидstrup и др.). П. — объективная закономерность, определяющая важные черты эстетического своеобразия произв. иск-ва, их функции в об-ве. Так, красота в советском иск-ве неотделима от утверждения социалистического идеала, худож. выявления его в тенденциях реальности, связана с воздействием творческого воображения, направленного на активизацию усилий народа на преобразование мира, с умением глубоко заинтересовать людей революционной постановкой коренных вопросов бытия и вызвать у них чувство гармонической завершенности таким ответом на эти вопросы, найти к-рый помогают марксистское мировоззрение и практика социалистического строительства. Особое значение в борьбе за обновление социализма принадлежит познавательной-воспитательной функции иск-ва, худож. постижению правды. Участие художника в борьбе за социа-

лизм, за подлинную гуманизацию отношений в об-ве, одухотворенность марксистско-ленинскими идеями, воспринимаемыми не догматически, а творчески, на основе диалектического осмысления закономерностей общественного развития, расширяют сферу худож. правды (*Правда художественная*), способствуют верному отражению самых глубоких пластов жизни. Марксистско-ленинская П. определяет выбор «центра тяжести» обобщающих худож. образов, тех «несущих конструкций», с к-рыми в значительной степени связана новаторская специфика всей системы *изобразительно-выразительных средств* в произв. социалистического иск-ва. При всем многообразии идей, тем, проблематики и поэтики, обусловленном задачей воспитания всесторонне развитой личности, в его содержании есть особо важные грани, связанные с утверждением возможностей социализма, с худож. осмыслением коммунистической перспективы и борьбы за нее. Это никоим образом не означает апологетики действительности, наоборот: марксистско-ленинская П. побуждает художника к революционному вскрытию конфликтов, отражению недостатков во имя всестороннего совершенствования реальности. Ленинская идея П. находит ныне свое развитие в программной установке КПСС на участие худож. культуры в борьбе с психологией застоя, в решительной перестройке народной жизни. Диалектикой классовой борьбы за будущее об-во без классов обусловлена диалектика *классового и общечеловеческого* в социалистическом иск-ве, являющемся предтечей грядущего бесклассового, общечеловеческого иск-ва коммунизма.

ПАС (Paz) **Октавио** (р. 1914) — мексиканский поэт, культуролог и эссеист, оказавший большое влияние на развитие совр. латиноамер. эстетической и худож. культуры. Эстетические воззрения П. основаны на осмыслении и теоретическом обобщении собственной поэтической практики. Он пытается в частности, осмыслить, что такое поэма, и на этом основании выяснить, что такое поэзия. К поэмам

П. относит и произв. пластического иск-ва (*Пластика*) при том условии, что они отвечают двум требованиям: с одной стороны, возвращают материал в первозданное состояние, отрицая тем самым мир утилитарности (эта идея выражена П. в образной формуле: «Камень торжествует в скульптуре и принижается в лестнице»), с др. — трансформируют его образы, превращая в специфический вид коммуникации (*Коммуникация художественная*). Поэзия, согласно П., посвящает себя актуальному моменту, преображая переходящее в *архетип*: поэма — история и отрицание истории одновременно (читатель борется и погибает вместе с Гектором, узнает с Одиссеем скалы Итаки). Создавая образ, поэзия как бы отрицает реальную хронологию событий. Зато в ней оживает чистое время — настоящее. Поэма, по П., — это место встречи человека с поэзией. Никакая поэтическая техника не наследуется. А если поэт обретает к.-л. стиль, то он испускает дух как поэт, превращаясь в конструктора *артефактов* лит-ры. Полемицируя с *Леви-Стросом*, П. утверждает, что поэзия преображает совокупность подвижных и взаимозаменяемых знаков в некое последнее слово и потому превосходит уровень обычного языка. Качество поэтичности — не функция сообщения, потому что язык, к-рого коснулась поэзия, ее образы, теряет смысл обычного языка. Эстетические воззрения П. получили отражение в работах: «Лук и лира» (1956), «Клод Леви-Строс, или новое пиршество Эзопа» (1967), «Марсель Дюшан» (1968) и др.

ПАТЕТИЧЕСКОЕ, ПАТЕТИКА (от греч. *pathētikos* — страстный, взволнованный, полный чувства, воодушевления) — эстетическая категория, отражающая борьбу, столкновение *возвышенного* и *низменного*. П. проверяется сила и глубина *пафоса*; она служит своеобразной мерой пафоса, выражением его способности к борьбе, преодолению как духовно-негативных сил во внутреннем мире личности, так и низменных устремлений вовне. Соот-

ветственно можно выделить П. внутреннего и внешнего рода. Через отражение духовных коллизий П. предстает как определенный аспект драматического. В системе эстетических категорий П. связано с *героическим*, в к-ром проявляется положительная направленность всякой борьбы. Своей крайней степени П. достигает в трагических ситуациях, к-рые в плане духовном, субъективном определяются, по словам *Герцена*, «теми внутренними столкновениями, противоречащими уму, с которыми человек борется, а одолеть их не может». Одухотворенный характер природы иск-ва предопределяет возможности широкого обращения к П. всех его видов. Ярче, отчетливее проявляется она там, где духовно-эмоциональный мир людей выступает более непосредственно (*Музыка*), а также там, где человеческая личность предстает не только предметом, но и средством худож. отображения (*театр, хореография*, прежде всего — *балет*). В эмоционально-психологическом плане П. отличает смятенный, напряженный, экстатический характер звучания, чем определяется сила его воздействия на слушателя и зрителя. Примерами П. в иск-ве могут служить гамлетовская тема «Быть или не быть?» в трагедии У. Шекспира «Гамлет», «Патетическая соната» Л. ван Бетховена, ария-монолог Бориса Годунова о совести из одноименной оперы М. П. Мусоргского, «Поэма экстаза», «Прометей» А. Н. Скрябина, скульптурная группа Ф. Фивейского «Сильнее смерти». В жизни П. часто служит наглядным фоном, на к-ром могут разворачиваться нравственно-эстетический прогресс или деградация личности в зависимости от того, какие духовные начала (возвышенное или низменное) способны взять верх в сложном, противоречивом мире человеческих чувств и потребностей.

ПАФОС (греч. *pathos* — чувство, страсть, возбуждение) — идейно-эмоциональное осмысление и оценка изображаемого, «господствующий строй чувств» (*Шиллер*) в худож. произв.,

оказывающий эмоциональное воздействие на воспринимающих его людей. По мнению *Белинского*, П. есть непременное условие создания подлинно худож. творения, ибо он «простое умственное постижение идеи превращает в любовь к идее, полную энергии и страстного стремления». В античной эстетике с П. («патос» — в отличие от понятия «этос», обозначающего устойчивое нравственное начало, постоянство, определенность в характере человека) связывались изменения в состоянии героя под влиянием трагических обстоятельств, напряженная и бурная реакция на них, разрушение внутреннего равновесия. *Аристотель*, рассматривая П. как необходимый элемент *трагедии*, характеризует его как страдание, страх, претерпевание. Содержательную определенность понятие «П.» приобретает в эстетических теориях Шиллера, трактующего его как преодоление страдания и обретение человеком внутренней свободы. *Лессинга* и особенно *Гегеля*, к-рый вводит П. в систему *категорий эстетики*, видя в нем «подлинное средоточие, подлинное царство искусства», фактор эмоционального взаимодействия между творцом худож. произв. и субъектом его восприятия. В развитии теории П. обозначились две тенденции: одна связана с разработкой поэтического и ораторского стиля (*Риторика*), выразительных средств создания эмоционально насыщенной патетической речи (в жанрах оды, трагедии, гимна), др. — с пониманием П. как элемента собственно худож. содержания (*Содержание и форма в искусстве*), идейно-эмоционального отношения художника к изображаемому миру. В этом смысле П. выступает в произв. в единстве с его *темой* и *идеей*. Заклучая в себе эмоционально выраженную субъективно-оценочную позицию художника, П. придает произв. иск-ва определенную этико-эмоциональную атмосферу, объединяя все уровни и элементы содержания. Это мера эмоционального напряжения, с к-рым художник утверждает в произв. свои мировоззренческие принципы. Ав-

торское переживание идеи-чувства, «указующий перст, страстно поднятый» (*Достоевский*), сообщает худож. произв. ту эмоциональную силу, благодаря к-рой устанавливается глубокий духовный контакт с аудиторией, прокладывается путь «от сердца к сердцу» (Шиллер). Истинный П. всегда есть результат освоения серьезных и значительных проблем, событий, объективное содержание к-рых находит адекватное выражение в субъективно-оценочной позиции художника, пронизывающей и организующей собой всю ткань произв. иск-ва. В совр. *искусствознании* и эстетике принято различать следующие типы П.: трагический, драматический, героический, сентиментальный, романтический, лирический, сатирический, юмористический (напр., героический П. поэмы *Пушкина* «Полтава», эпопеи Толстого «Война и мир», трагизм поэмы *Маяковского* «Владимир Ильич Ленин», саркастический П. произв. Н. В. Гоголя и М. Е. Салтыкова-Щедрина, революционный романтизм *Горького*, сентиментальное звучание «Старомодной комедии» А. Н. Арбузова и пр.).

ПЕРЕЖИВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ — см. *Чувство эстетическое*.

ПЕРСОНАЖ (от лат. *persona* — маска, лицо) — худож. образ человека, совершающего поступки в определенной ситуации. В отличие от повествователей и лирических героев в *литературе*, а также носителей эмоций, запечатлеваемых в *музыке* и *хореографии*, П. помимо переживаний наделен определенным внешним обликом и чертами поведения. Своего рода П. могут становиться и образы животных, растений, фантастических существ, уподобленных человеку. Являясь способом худож. освоения *характерного* в человеке, П. первостепенно значимы в эпических и драматических родах лит-ры, театре и кино, скульптуре, сюжетной и портретной живописи, графике. В составе П. можно выделить духовное ядро личности, идейную позицию, круг жизненных интересов, эмоциональный мир, волевую энергию, формы сознания и поведения. Черты П. обладают раз-

ной мерой определенности: одни из них получают непосредственное воплощение в визуальном изображении или прямом словесном обозначении, др. же присутствуют в худож. произв. косвенно, в качестве апелляции к воображению зрителей и читателей, входя в воспринимательное сознание в виде необязательных ассоциаций. П. составляют основу предметно-изобразительного слоя худож. формы произв. иск-ва и воплощают авторскую концепцию личности. В лит-ре, театре, кино, сюжетной живописи они соотносятся друг с другом, образуя своего рода систему, к-рая является центром худож. построения, важнейшим аспектом *композиции*. По значимости и занимаемому в произв. иск-ва месту П. делятся на гл. и второстепенные, а применительно к драме и театру можно выделить также внесценические П. (лишь упоминаемые по ходу действия). Система П. содержательно значима и воплощает идею произв. Такое понимание П. противостоит характерным для формальной школы представлениям о нем как нейтральном и пассивном «жизненном материале» и мотивировке композиционно-речевых приемов. Составляя важнейшее звено худож. структуры, П. вместе с тем способны жить в сознании воспринимающей *публики* и независимо от конкретных произв. иск-ва, переосмысляясь заново в различных культурно-исторических ситуациях; таковы «вечные типы» (*Типическое*). На архаических этапах развития иск-ва, опиравшегося на *мифологию*, П. были «бесхарактерными» вершителями действий. Позднее они стали средством оценки человеческих характеров, но долгое время оставались схематическими, подобными маскам; вплоть до *классицизма* преобладали П. однолинейные и не меняющиеся по ходу действия (что и поныне присуще *сатире*). В реалистических произв. XIX—XX вв. (особенно в романах и подобных им жанрах) воссоздаются П. многоплановые и незавершенные, раскрывающие человеческую индивидуальность через внутренние мотивы поведения, через осмысление

«диалектики души», исследование духовных возможностей человека, не получающих реализации в его деятельности и судьбе (*Индивидуализация*). П. нередко выступает в реалистических произв. как своего рода партнер автора в худож. диалоге. В ряде модернистских худож. течений (*Модернизм*), напротив, имеет место нивелирование и даже отрицание П. (лит-ра «потока сознания», театр абсурда, фр. «новый роман», где воссоздается своего рода панорама единого кризисного состояния). П. часто создаются на основе исторического предания или традиционных образов (мифологических, фольклорных, литературных), что в наибольшей мере присуще дореалистическим стадиям иск-ва. В творчестве романтиков П., являясь зеркалом личного опыта художников, создавались при активном участии фантазии, воображения (*Вымысел художественный*). В реалистическом иск-ве важнейший источник П.— наблюдение над близкой художнику реальностью и активная опора на прототипы изображаемых лиц. Как синоним термина «П.» нередко используется словосочетание «действующее лицо» (применительно к лит-ре, театру, кино). Бытует терминологическая традиция, согласно к-рой П.— это лишь второстепенное лицо в произв., центральные же фигуры при этом обозначаются как *герои* худож. произв.

ПЕРСОНАЛИЗМА ЭСТЕТИКА (от лат. *persona* — личность, лицо) — эстетическая концепция, разрабатываемая во Франции персоналистами — представителями левого католицизма (Э. Мунье, П. Рикёр, М. Недонсель, Ж. М. Доменак и др.), группирующимися вокруг журнала «Эспри» (основан в 1932 г.). П. складывался в кризисное для капитализма время 30-х гг. под влиянием идей *Бергсона*, Н. А. Бердяева и особенно фр. католического поэта и мыслителя Ш. Пеги, задавшегося целью с помощью иск-ва переделать анонимное, обезличенное буржуазное об-во в мир гармоничных отношений творческих личностей. Испытавший также воздействие экзистенциализма и марксизма, П. поставил в

центр своих исканий универсально развитую личность с атрибутами творчества, свободы, саморазвития, подлинно человеческого общения. Однако религиозный идеализм, являющийся главенствующим методологическим средством П., заставил теоретиков «личностной» философии пойти по пути утопического описания человека и перспектив его развития, опираясь на иск-во и худож. творчество. Тенденция обоснования философии через иск-во вытекает, с одной стороны, из близости П. феноменологическо-экзистенциалистскому направлению совр. западной философии, в известной мере соединяющему философию и иск-во, а с др. — из давней традиции конструктивного отношения католицизма к сфере эстетического, признающего художественное воздействие духа на материальное бытие онтологической функцией человека. Центральной категорией П. является трансценденция, трактуемая как божественный по своему существу предел человеческих возможностей, вовлекающий индивида в перспективу личностного отношения к богу. Последнее выступает целью человеческого существования, наиболее полно реализующейся в иск-ве. В итоге персоналисты осмысливают все виды человеческой деятельности с т. зр. худож. творчества, а личностный опыт в их учении в значительной мере совпадает с опытом художника, вдохновленного религиозными идеалами. Т. обр., именно в эстетической концепции конкретизируется смысл таких понятий П., как «личность», «творчество», «коммуникация», «культура». Персоналистская философско-эстетическая теория 30-х гг. была близка к элитарным представлениям о худож. культуре (*Элитарное искусство*) и концепциям *массовой культуры* и «массового потребления». В «новой серии» исследований журнала «Эспри», начавшейся в 1977 г., нынешние приверженцы П. (П. Тибо, О. Монжен, А. Симон и др.) высказываются за переворот в культуре и за пересмотр эстетической концепции, разработанной их предшественниками. Выступая против культур-

ной элитарности, засилья массовой культуры и массовых коммуникаций в совр. буржуазном об-ве, они пытаются строить свою исследовательскую программу на изучении народной культуры и народного худож. творчества в их взаимодействии с *профессиональным искусством*. При этом идеологи П. апеллируют к «религиозному долгу» художников-профессионалов и непрофессиональных творцов, призывая их всемерно содействовать евангелизации совр. мира, рехристианизации широких народных масс. Идеи философско-эстетического учения П. используются в совр. худож. практике: в кинокритике и киноэстетике — А. Базеном, А. Ажелем, А. Эйфром; в литературоведении и худож. критике — А. Бегеном, Р. Гольди, А. Симоном; а также кинорежиссерами И. Бергманом, Ф. Феллини и др.

ПЕРСПЕКТИВА (от лат. *per* — *per*сеге — проникать взором, видеть насквозь) — способ построения худож. пространства на плоскости, выражающий представления людей определенной эпохи о его структуре и соответствующий господствующему худож. стилю. Первые попытки построения П. предпринимаются в иск-ве Древн. Греции (с V в. до н. э), что было связано с отказом от условно-символических схем *композиции*, существовавших у художников первобытного мира и Древн. Востока, и стремлением координировать изображение с эмпирическим опытом, учитывая также открытия *живописи* в области объемной моделировки тел, научные достижения геометров и иллюзионистические построения театральных декораций. В средневековом иск-ве Европы и Византии распространились символические схемы построения пространства, распадающегося на ряд зон, где предметы, распластываясь на плоскости, увеличиваются в размерах в соответствии с их смысловым значением в худож. произв. В иск-ве Востока (в живописи Китая и Японии) осн. линии П. были параллельны, удаляя центр композиции в бесконечность. Большое внимание к П. проявили художники эпохи Возрож-

дения, к-рые рассматривали ее как особую науку (тогда появляется и сам термин «П.») и важное средство живописи (Ф. Брунеллески, Альберти, Леонардо да Винчи, А. Дюрер). Связанная с открытиями в области оптики и изучения пропорций, выражая стремление к показу материальности изображаемого мира, ренессансная П. (т. наз. прямая П.) строила гармоничный образ действительности. Для нее характерны фиксированная т. зр., единая точка схода линий, указывающих на удаление объектов в пространстве. В последующее время П. обогащается сложными ракурсами (*барокко*), а к XIX в. начинает трансформироваться, приспособившись к более непосредственному отображению зрительного поля (*импрессионизм*) или помогая создавать синтетический образ картины мира (П. Сезанн, К. С. Петров-Водкин). В настоящее время художники свободно обращаются с отдельными приемами П., включая их в общую систему построения худож. образа.

ПЕРФОРМЕНС (англ. *performance* — представление, действие) — вид *концептуального искусства*, специализирующийся на изображении переживаний, состояний сознания, социально-психологических явлений, возникающих в процессе человеческого общения. Средством и материалом творчества в П. служат тело, внешний вид, жесты, поведение *художника*, берущего на себя роль актера. Истоками П. считаются распространенные в начале XX в. действия, живые картины, демонстрации футуристов (*Футуризм*) и дадаистов (*Дадаизм*), а также сравнительно недавняя практика *хэппенингов*. Вместо создания целостных, законченных худож. произв. П. представляет эфемерные действия, события, откликающиеся на актуальные социальные и культурные проблемы, способные непосредственно воздействовать на сознание и поведение зрителя. В качестве самостоятельного направления П. возник на рубеже 60—70-х гг., выражая идеалы контркультуры, молодежного движения на Западе, проникнутого антивоенным, антитехни-

цистским, антирационалистическим пафосом. Контркультура противопоставляла буржуазным ценностям обогащения, ориентациям на достижение и карьере этические и эстетические идеи и мировоззренческие принципы, почерпнутые в восточных религиях, в частности в дзэн-буддизме. Характерные для последнего проповедь иллюзорности и равноценности всех жизненных явлений, признание возможности внезапного просветления и достижения конечной истины, недоверие к слову и рациональной логике, акцент на жест, поступок, действие восприняты П. в качестве худож.-идеологической модели взаимодействия художника-актера и зрителей. На формирование П. оказали влияние средства буржуазной массовой коммуникации с их культивированием звезд в сфере кино, телевидения, спорта, поп-музыки. Объектом П. преимущественно являются негативные аспекты человеческого общения, выраженные художником-актером в виде демонстрации идей некоммуникабельности, тревоги, одиночества, ностальгии, непонимания, превосходства, угрозы, тоски и т. п. Внешний вид художника, его аксессуары, поступки и действия выступают в качестве знаков определенных состояний, способных, по мнению теоретиков П., содействовать просветлению и преодолению напряженности в человеческих отношениях, а худож. средством служит принцип *коллажа*, столкновения действий. П. идейно неоднороден. Различные способы общения, выработанные в его практике, используются западной молодежью в демонстрациях протеста. В то же время существует П. и сексуально-эротического содержания или неоконсервативного ритуально-мифологического характера, воскрешающий архаические шаманско-магические обряды, средневековые мистерии. Выступления художников-актеров фиксируются на видеопленку и реализуются на худож. рынке, что свидетельствует о превращении П. в разновидность шоу-бизнеса. Относительно самостоятельным течением П. является *боди-арт*.

ПЕСНЯ — жанр музыкального искусства, основывающийся на реализации выразительных возможностей человеческого голоса, вокальной *интонации*, «мелодизированной речи». Огромна роль П. в зарождении и развитии всех видов *музыки*, в т. ч. и инструментальной, к-рая возникла как результат «инструментализации напева». В сфере *народного искусства*, *фольклора* П. является основополагающим жанром, формой выражения самосознания народа, «летописью его жизни», непосредственным воплощением его духовных ценностей, обычаев и традиций, творческой активности. У мн. народов пение изначально выступает в синкретическом единстве с *танцем*, музыкальным исполнительством, игровым действием («лицедейством»), а также др. зрелищными, изобразительными элементами. Большинство фольклорных песенных образцов обладает яркой национальной самобытностью, опирается на характерные для данного региона типы мелоса, лада и ритмики, исполнительские традиции. Авторство фольклорной П., как правило, остается анонимным, а сохранение и распространение песенных произв. происходит через устную их передачу от поколения к поколению: при этом П. закономерно подвергаются вариативным изменениям. Наряду с коллективным народно-песенным искусством еще в древности сложились разнообразные типы авторской П., создатели к-рой были одновременно композиторами, поэтами и исполнителями произв. (древнегреч. аэды и рапсоды, средневековые барды, гистрионы, менестрели, трубадуры, труверы, миннезингеры и мейстерзингеры, скоморохи, странствующие народные певцы-сказители). П. заняла важное место и в профессиональном композиторском творчестве. Разнообразны жанровые модификации П.; они различаются по своим социально-практическим функциям и жизненному предназначению (обрядовые, трудовые, плясовые, застольные, религиозно-культовые и т. д.), по обращенности к определенным классам, социальным и возрастным группам,

по тематике (напр., лирические, шуточные, патриотические, политические, революционные и т. д.), по особенностям бытования и распространения (домашние, концертные, эстрадные), по характеру исполнения (сольные, ансамблевые, хоровые). Песенные тексты — особый род поэзии; эмоционально-образный строй, структурные, фонетические и интонационные качества этих текстов максимально приспособлены для пения. Органической связью со словесным текстом обусловлено и своеобразие песенных форм (соотношение частей, запева и припева, строф, тяготение к импровизационности или композиционной законченности) и жанров. В нек-рых песенных жанрах обнаруживается тенденция к преобладанию декламационности, поэтического слова над музыкально-выразительными средствами (шансон, П. совр. бардов), в др. — к усилению моторно-ритмического начала (песня-марш, танцевальная П., *шлягер*). В совр. эпоху П. стала самым массовым и демократичным музыкальным жанром, возросла ее идейно-воспитательная и общественно-политическая роль, укрепилась связь с прогрессивными социальными движениями (П. протеста, национально-освободительной и антивоенной борьбы, политические и революционные П.): В то же время в капиталистических странах широко развита коммерческая песенная индустрия, подчиненная интересам и идеологическим установкам господствующего класса.

ПИСАРЕВ Дмитрий Иванович (1840—68) — рус. революционный демократ, публицист, литературный критик, философ-материалист. В 1859 г., когда началась литературная деятельность П., он стоял на идеалистических позициях в эстетике, считая, что худож. творчество нейтрально и не должно «вмешиваться в жизнь». С 1860 г. происходит «крутой поворот» П. к материализму в философии и эстетике, переход к «реализму» («реалистической критике», «мыслящему реализму»). Гл. в *реализме*, как его понимал П., — ориентация на опытное знание; любви-

мый его девиз: «слова и иллюзии гибнут — факты остаются». Эта ориентация представлялась П. особенно плодотворной для литературно-худож. критики, представителям к-рой требуются качества ученых и историков. Но поскольку «красота чувствуется, а не меряется аршином», критику и художнику важно установить творческий контакт с *публикой*, основанный на сопереживании, «сочувствии», но при сохранении самостоятельности обеих сторон, не допускающей копирования чужих мнений. В эстетическом наследии П. наиболее основательно разработан вопрос об общественной роли иск-ва. Достижения выдающихся художников («титанов воображения»), считает П., сравнимы с открытиями великих ученых («титанов мысли») и с деятельностью руководителей народных движений («титанов любви»). Конечная цель иск-ва — быть полезным для «общей пользы или общечеловеческой солидарности». Высокие образцы *художественности* создаются *талантом*, искренностью, равнодушием, к-рые противостоят рассудочности, бесстрастности. Процесс создания худож. образа сходен, согласно П., с образованием мечты и не похож на работу «фотографического станка». В то же время П. выступает против отвлекающей от жизни «наркотической мечты». Замечания П. о роли мечты в познании были высоко оценены *Лениным* (т. 29, с. 330). Справедливо критикуя идеалистическую эстетику «одряхлевших догматов», П. в то же время допускал ошибки в оценке нек-рых *видов искусства*, творчества ряда художников, особенно *Пушкина*. Вместе с тем это не было огульным и беспорядочным отрицанием иск-ва ради самого отрицания (как утверждают нек-рые поверхностные критики эстетики П.), а своеобразная, хотя и внутренне противоречивая позиция, занятая им в сложной идейно-философской и социально-политической борьбе 60-х гг. «Эстетики», по терминологии П., — это лишь противники реализма (философы-идеалисты, клерикалы, всевозможные обскуранты, консерваторы, защитники салонного иск-ва),

поддерживающие, каждый по-своему, негативные стороны жизни эксплуататорского об-ва. Не учитывая своеобразия этой его терминологии, нельзя правильно понять и оценить саму его эстетическую позицию, сделав ошибочные суждения о нем как об отрицателе иск-ва и эстетики вообще. Считая вымыслом идеалистические концепции «абсолютной красоты», «бессознательного творчества» и т. п., П. полагал, что понятие красоты заключено в личности ценителя, а не в самом предмете. Это явилось отступлением от эстетики его учителя *Чернышевского* в сторону *натурализма* и *утилитаризма*. Соч. П., в к-рых получили отражение его эстетические взгляды: «Схоластика XIX века» (1861), «Реалисты» (1864), «Разрушение эстетики» (1865), «Пушкин и Белинский» (1865), «Мыслящий пролетариат» (1865), «Генрих Гейне» (1866).

ПЛАСТИКА (греч. *plastikē* — лепка) — строение материального тела (природного, в т. ч. человеческого, или искусственного), непосредственно доступное живому созерцанию. П. обращена к эстетическому *чувству* и эстетической *оценке*, поскольку выявляет в форме предмета его содержательные качества (скажем, мощь дуба в массивности его ствола, динамичность лани в ее конфигурации и движениях, воплощенные функции вещи, созданной человеком, в ее зримом облике — глиняного кувшина, платья, автомобиля, здания). Поскольку же иск-во предполагает впечатляющее выражение содержания в форме произв., постольку П. приобретает худож. значение в тех его областях, в к-рых худож. произв. имеют телесный, вещественный характер и обращены к созерцанию. Так, *живопись*, *скульптуру*, *архитектуру*, прикладные иск-ва нередко объединяют обобщающим понятием «пластические искусства», а в актерском иск-ве и в *танце* П. является важнейшим выразительным средством. В иск-ве П. выступает на двух уровнях — как изображение П. реального предмета (в скульптуре, живописи, актерском движении) и как П. формы самого произв. (и в *изобразительных искус-*

ствах, и в архитектуре, прикладных иск-вах, *дизайне*, в *хореографии*, и в эстрадно-цирковом творчестве). Тем самым П. становится не только способом выявления эстетических качеств предметов реального мира, но и языком, на котором художник передает людям свои чувства, поэтические представления, оценки (сравним, напр., пластические характеристики Дон Кихота и Санчо Пансы, гоголевских Собакевича и Манилова; храмов Василия Блаженного и Покрова на Нерли; пластический рисунок образа князя Мышкина в исполнении И. Смоктуновского и образа Рогожина в исполнении Е. Лебедева в спектакле «Идиот», поставленном в БДТ в Ленинграде). Вместе с тем значение пластической выразительности столь велико, что иск-во использует ее и в лит-ре, образы которой обращены не к осязающему созерцанию, а к воображению, к мысленному представлению; и прозаик, и поэт стремятся вызвать во внутреннем взоре читателя ощущение пластических качеств описываемого предмета или человека. И в природе, и в мире вещей, и в иск-ве качество П. проявляется двояко: в предметах статичных — П. горы, сосуда, изваяния, здания — и динамичных — П. движения животного, человека, куклы, изображения в мультипликационных фильмах. Это связано с тем, что пространственные характеристики бытия (и его худож. отражения) могут сопрягаться с его существованием и изменениями во времени, а могут быть устойчиво-неизменными, вневременными; отсюда — два типа пластического ритма — в неорганической и в органической природе, в архитектуре и в танце. Т. обр., теоретический анализ и практическое использование П. требуют учета диалектики ее общих черт и многообразия ее конкретных проявлений.

ПЛАТОН (Pláton) (428/27—348/47 до н. э.) — древнегреч. философ, основоположник объективного идеализма, один из создателей *античной эстетики*. Осн. звено эстетических воззрений П. — его учение об идеях как вечных умопостигаемых сущностях, выступающих в качестве образцов, принципов

порождения, конструирования вещей. Это как бы наиболее совершенное выражение вещей, их предельное смысловое развитие. Платоновский мир идей совершенно безличен, у него нет ни имени, ни истории, он воплощает в себе законы, по которым движется мировая космическая жизнь. Входящая в этот мир идея *красоты*, выражающая сущность *прекрасного* как такового, безусловно прекрасного, есть образец, принцип создания прекрасных, чувственно воспринимаемых вещей. Все существующее прекрасно, с т. зр. П., в той степени, в какой в нем воплощается (присутствует) идея красоты. Если созерцание этой идеи (равно как и др. идей) доступно философии, то средствами ее воплощения служат природа и иск-во. Самое совершенное произв., по П., — это космос, в котором максимально осуществились идеальные принципы бытия. Все же созданное человеком — это слабая его копия, подражание (*Подражания теория*) ему, а через него — осуществленным в нем вечным идеям. Иск-во в собственном смысле слова П., по существу, не отличает от ремесла. Для него это то же ремесло, но только доведенное до максимальной точности и *совершенства*, а потому прекрасное. Красивой же он считает лишь такую вещь, которая является одновременно и предметом любования, и предметом вполне утилитарным. Будучи сторонником рабовладельческой аристократии, П. выступал против афинской демократии и созданной в рамках ее худож. культуры. В своем утопическом идеальном государстве, этой, по мнению К. Маркса, афинской идеализации египетского кастового строя (т. 23, с. 379), которым правят созерцающие идеи философы, которые охраняют воины и материально обеспечивают земледельцы и ремесленники, П. оставляет только те иск-ва, которые играют воспитательную и сугубо служебную роль. При этом он дает одностороннюю оценку существующему иск-ву, считая, напр., недопустимым для поэтов такие *сюжеты*, которые разрушают бодрость духа у граждан, заставляя их вести себя так же, как гомеровские герои с их постоянными неумеренными пере-

живаниями. Равным образом осуждает он авторов *трагедий*, вызывающих всякого рода страхи у зрителей, ослабляющих их волю, а также приучающих к праздному безделью и бесплодным наслаждениям. Придавая большое значение в учении об иск-ве принципу подражания (создавая ложе, говорит он, художник не создает идею ложа, а лишь подражает ей, повторяя то, что уже существует как идея), П. вместе с тем отмечает и творческую сторону этого процесса, связанную с понятием эроса, или эрота (демона любви). Эрос — страстное любовное стремление — в своей развитой форме выступает у П. сущностью эстетического переживания. В диалоге «Пир» он рисует ступени восхождения эроса как путь к постижению истинной красоты. Любовь к прекрасным телам сменяется в нас из-за их изменчивости и смертности предпочтением духовной красоты, но и прекрасные души неустойчивы и капризны, поэтому следующая ступень восхождения эроса — воспитывающие их науки и иск-ва. Последние также в конечном счете обнаруживают свою ущербность, и лишь вечная, невозникающая и негибнущая идея красоты, прекрасное в себе соответствует подлинному духу человеческой любви, т. к. никогда не обманет и не разочарует нас. При этом всякий истинный эрос, считает П., должен быть созидающим, ибо мало обладать прекрасным и созерцать его. Подлинный эрос неотделим от творчества прекрасного. Эти воззрения П. получили развитие в истории эстетической мысли в учении о художнике как демиурге (творце), создающем прекрасные предметы, исходя из идей (идеалов), выступающих в качестве образцов. П. принадлежит также идея поэтического вдохновения, одержимости, неистовства. При этом вдохновение противопоставляется им знанию, разуму, отсюда поэты как бы одержимы безумием (диалоги «Федр», «Ион»). Вместе с тем он отличал художников (как и ремесленников) от людей, занимающихся волшебством, колдовством, магией. В своем творчестве П. выступил не только как мыслитель, но и как художник. Его знаменитые фило-

софские диалоги принадлежат к лучшим созданиям древнегреч. худож. прозы и оказали большое влияние на дальнейшее развитие лит-ры. Диалог как жанр был доведен им до высокого совершенства: он представляет собой не просто драматическое противоборство идей, но и отличается образностью, использованием метафор, иносказаний, *символов*. Эстетические идеи пронизывают все творчество П., но наибольшее выражение они получили в таких, напр., его произв., как «Гиппий Большой», «Федр», «Федон», «Филеб», «Пир», «Софист», «Государство».

ПЛЕХАНОВ **Георгий Валентинович** (1856—1918) — один из первых рус. марксистов, философ, социолог, эстетик и литературный критик. Обращаясь к худож.-эстетическим явлениям, П. последовательно распространил на эту область идеи и принципы исторического материализма. В деятельности П.-эстетика в наименьшей степени сказались его политические заблуждения и мировоззренческие противоречия. Подчас именно эстетический анализ явлений социальной действительности «выводил» П. к верным теоретическим выводам и обобщениям, историческим прогнозам. Так, осмысление худож.-публицистического творчества Г. И. Успенского помогло П. укрепиться в убеждении об утопизме, иллюзорности романтической народнической доктрины и перейти (с 1882—83 гг.) на позиции марксизма. Эстетика, по П., призвана помогать социологии в познании тех тенденций общественно-исторической жизни, к-рые не являются непосредственным отражением и выражением ни экономических устоев об-ва, ни его политических форм. Для строго научного объяснения роли и места *эстетического* в общественной жизни он выдвигает т. наз. «пятичленную» формулу, выражающую, по его мнению, причинную связь между различными «членами ряда»: *«Данная степень развития производительных сил; взаимоотношения людей в процессе общественного производства, определяемые этой степенью развития; форма общества, выражающая эти отношения людей; определенное состояние духа и*

нравов, соответствующее этой форме общества; религия, философия, литература, искусство, соответствующие способностям, направлениям вкуса и склонностям, порождаемым этим состоянием...» Введение П. категории общественной психологии как опосредствующего звена между материальным выражением общественного бытия и худож.-эстетическим творчеством представителей определенной исторической эпохи явилось важным открытием материалистической эстетики. «Писатель является не только выразителем выдвинувшей его общественной среды, но и продуктом ее»; «он вносит с собой в литературу ее симпатии и антипатии, ее мирозерцание, привычки, мысли и даже язык», — писал П., подчеркивая социальный детерминизм в сфере эстетического и объективный характер научной эстетики, к-рая не должна давать иск-ву никаких предписаний относительно правил и приемов, а призвана наблюдать за тем, как возникают различные правила и приемы, господствующие в различные исторические эпохи. Она, по мнению П., не провозглашает вечных законов иск-ва, а старается изучить те законы, действием к-рых обуславливается его историческое развитие. Конкретный историзм эстетического анализа — второе важное приобретение материалистической эстетики, привнесенное в нее П. Исследуя историю первобытного иск-ва, П. приходит к заключению, что «труд старше искусства» и что вообще человек (как в онтогенезе, так и в филогенезе) «сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения». Исследуя функционирование иск-ва в классовом об-ве, П. замечает, что в худож. произв. и эстетических вкусах, а также теориях выражается определенная, исторически закономерная общественная психология, а в психологии об-ва — отношение классов. При этом в те исторические периоды, когда складывается ситуация «безнадежного разлада» между художниками (шире — людьми, интересующимися худож. творчеством)

и окружающей их общественной средой, наблюдается склонность к «искусству для искусства», преобладанию формы над содержанием, уход от общественных интересов и борьбы. Если же возникает «взаимное сочувствие» между значительной частью об-ва и представителями худож. культуры, где проявляется «живой и деятельный интерес» к известному общественному порядку или общественному идеалу, — в эти исторические периоды «публицистика неудержимо врывается в область художественного творчества», содержание превалирует над формой, интересы общественной борьбы почти целиком поглощают художника и господствуют в его произв. Считая важной задачей эстетики перевод идеи худож. произв. «с языка искусства на язык социологии», П. вычленил два последовательных взаимодополняющих «акта» материалистической критики и эстетики: первый — определение социологического эквивалента разбираемых худож. явлений; второй — оценка их эстетических достоинств. Это было третьим значительным открытием П.-эстетика. Будучи непосредственным преемником рус. революционно-демократической эстетики (Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова, Писарева), П. развил ее принципы и идеи, поставив их на методологическую основу историко-материалистической диалектики, подготовил ленинский этап в развитии марксистской эстетики и оказал большое влияние на становление советской эстетики 20—30-х гг. Осн. работы, в к-рых изложены эстетические взгляды П.: «Письма без адреса» (1899—1900), «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» (1905), «Пролетарское движение и буржуазное искусство» (1905), «Искусство и общественная жизнь» (1912—13), а также цикл статей по истории эстетической мысли в России — «Судьбы русской критики» (1897) и «История русской общественной мысли» (т. 1—3, 1914—17).

ПЛОТИН (Plotinos) (204/05 — 269/70) — греч. философ, основатель

последней значительной философской школы в античности — неоплатонизма. Характерное для античной философии учение о чувственно-материальном космосе как об абсолюте присуще и философским взглядам П., но в неоплатонизме это учение усложняется и углубляется весьма изысканной диалектикой единого и мн., оформленного и бесформенного, живого и неживого, идеального и реального. На основе сложной диалектики строится у П. и эстетическая концепция красоты — телесной (космической), душевной, ноуменальной (умственной) и абсолютно-единичной. Всякая красота, по П., представляет собой нечто такое, в чем все эти категории отражаются: тело прекрасно благодаря душе, душа прекрасна благодаря уму, а ум прекрасен благодаря абсолютно-первоединству. Т. обр., красота образует собой иерархическую лестницу, в которой каждая отдельная ступень в той или иной мере отражает в себе все прочие ступени; и чем выше такая ступень, чем объемнее она отражает др. ступени, тем она прекраснее. П. значительно расширил и углубил представления античности об иск-ве. В отличие от *Платона* он считал, что иск-ва не просто подражают видимым предметам, но «проникают в принципы», которые заключают в себе источник природы. Кроме того, иск-ва мн. созидают сами: «если где-нибудь имеется недостаток, то они его восполняют, ибо сами содержат в себе прекрасное». В выражении и создании прекрасного видел П. одну из гл. задач иск-ва. Он разработал программу принципов для *изобразительного искусства*, в соответствии с которой предметы следует изображать такими, какими они выглядят вблизи, при ярком освещении, используя локальные цвета, во всех подробностях и без к.-л. перспективных искажений, избегая теней и изображения глубины. С т. зр. П., только таким способом могут быть выявлены и донесены до зрителя сущностные черты вещи. Через несколько столетий эта программа П. была реализована в византийской живописи, а его эстетические идеи использовались как *византийской* так и *средневековой эстетикой*.

ПЛЮРАЛИЗМ в эстетике (от лат. *pluralis* — множественный). 1) Нормальное для науки проявление борьбы мнений, позиций, оценок в эстетике, которое на каждом этапе развития эстетической теории должно приводить (в идеале) к некому воспринимаемому как истина итогу, обобщению в форме закона, *канона* и т. п. 2) Подход к эстетическим явлениям, оценка произв. иск-ва на основе нескольких несводимых друг к другу исходных принципов. Как методологическая ориентация свойствен в той или иной мере мн. течениям буржуазной эстетики. Такой П. нередко ведет к «дурной бесконечности» (*Гегель*), неограниченному набору принципов интерпретации явлений или к уравниванию всех факторов их развития. На позициях П. стояли *Тэн*, *Ч. Огден*, мн. сторонники прагматистской, позитивистской, персоналистской, семантической и др. течений совр. буржуазной эстетики. Теоретически обосновать П. пытался *Манро* в книге «Эволюция в искусстве» (1963). Процессы развития иск-ва он стремился объяснить, опираясь на принципы естественного отбора, социоэкономического детерминизма, культурной диффузии, *натурализма*. Неизбежное при этом нагромождение эмпирического материала, поверхностное описание явлений истории иск-ва привели его к агностицизму в эстетике: факты истории иск-ва столь разнообразны, что «общие законы не могут быть найдены». Плюралистический подход не нацеливает на выявление наиболее существенных связей и отношений, гл. признаков эстетического объекта, причин развития эстетических явлений и отношений. Так, в «Основах эстетики» (1925) *Ч. Огдена*, *А. Ричардса* и *Дж. Вуда* приводится 16 различных определений термина «красивый» и делается вывод об отсутствии ч.-л. устойчивого общечеловеческого в содержании этого понятия, поскольку каждый находит свой идеал прекрасного в зависимости от личных вкусов и устремлений. Вопрос о сущности прекрасного подменяется здесь вопросом о субъективном характере его

восприятия. Яркий пример П.— утвердившаяся в совр. буржуазном обществоведении концепция множественности факторов, рассматривающая явления иск-ва как результат действия мн. равноценных, одинаково важных факторов — биологических, экономических, психологических, культурных, физических. Уравнение таких моментов в развитии иск-ва, как социально-экономические и культурно-идеологические условия и географическая среда, роль мировоззрения художника и его темперамент в творческом процессе, приводит к затушевыванию сущности худож. явлений, невозможности установить закономерности их развития. Т. обр., следствием такого рода плюралистического подхода является эклектизм, подмена научных критериев оценки релятивистскими. Иной смысл имеет П., утверждающийся в марксистско-ленинской эстетике в условиях перестройки советского об-ва. Он предполагает сочетание множественности научных подходов, всесторонней оценки эстетических явлений с методологическим единством исходных принципов.

ПОДРАЖАНИЯ ТЕОРИЯ — концепция происхождения и сущности иск-ва, зародившаяся в античной эстетике (*мимесис*) и получившая развитие в эстетике Возрождения и нового времени; нашла отражение и в совр. эстетических концепциях (*Лукач, Э. Ауэрбах*), в теории реалистического иск-ва. На разных этапах истории эстетики понятие «П.» интерпретировалось по-разному, подчас прямо противоположным образом. *Чернышевский* оспаривал правильность перевода греч. термина «мимесис» как П., считая, что его смысл точнее передается словом «воспроизведение», к-рое предполагает, в отличие от П., повторение осмысленное и основанное на познании того, что воспроизводится. В западноевроп. средневековой эстетике, в эстетике Возрождения и нового времени синонимами «П.» выступали «имитация», «копирование», причем часто эти термины оказывались носителями существенно различных значений. Так, во фр. эстетике классицизма «имитация природы» иск-вом

осмыслялась как ее идеализированное воспроизведение, а в концепциях реализма эта же формула означала «портретное», «наивное», т. е. правдивое, воссоздание реальности. Соответственно, логика эстетики классицизма вела к подмене принципа «П. природе» требованием «П. античности», тогда как в реалистически ориентированной эстетике смысл понятий «П.» и «природа» истолковывался буквально, т. е. целью иск-ва полагалось достоверное изображение всей чувственно воспринимаемой реальности бытия, естественной и социальной. В XIX в. развитая теория реализма отбросила понятие «П.», заменив его понятиями «воспроизведение», «воссоздание» (*Белинский, Чернышевский*) действительности, подчеркивая тем самым познавательный и ценностно-осмысляющий характер образного удвоения мира в иск-ве. Попытки возродить в наше время концепцию иск-ва как П., хотя и подчеркивают познавательную, а не иллюзионистическую направленность худож. деятельности, не позволяют определить ее подлинную природу, т. к. недооценивают, если вообще не игнорируют, субъективный элемент в худож. творчестве, ценностно-осмысляющий и творчески-пересоздающий характер худож. удвоения реальности. Взяв рациональное содержание из всех трактовок иск-ва как П., не отрицая термина «воспроизведение действительности», марксистская эстетика точнее всего передает свое понимание отношения иск-ва к действительности с помощью понятий «освоение» и «отражение» (*Отражение художественное*), широко применявшихся Марксом и Лениным и подчеркивающих диалектическое единство объективного и субъективного в худож. творчестве.

ПОЗИТИВИЗМА ЭСТЕТИКА (от лат. *positivus* — положительный) — эстетические концепции, сформировавшиеся на основе и в рамках позитивизма, эклектического философского направления, возникшего в 30-х гг. XIX в. во Франции. Исходя из тезиса, что единственным источником положительного (позитивного, достоверного) знания могут быть лишь конкретные (эмпириче-

ские, экспериментальные) науки, П. отрицает познавательные возможности философии и ее право на самостоятельное существование как науки, поскольку ее интерес направлен на сущность вещей и др. якобы неразрешимые проблемы, выходящие за пределы человеческого опыта. Из метафизической методологии П. (сведение высших форм движения материи к сумме простых слагаемых) вытекает традиция объяснять процессы социальной жизни, в т. ч. иску, посредством категорий и представлений, заимствованных у естествознания. Так, для *Тэна* философия иску-ва — подобие ботаники, для братьев Гонкур и Золя иску-во романиста — разновидность клинического исследования, для Ш. Летуэрно эстетика — часть антропологии: «в области эстетических и иных интеллектуальных проявлений человек существенно не отличается от остальных животных». Характерная черта П. э.— стремление видеть источник иску-ва в природных потребностях человеческой психики, а социальную среду рассматривать лишь как внешнее условие худож. деятельности. С вульгарно-материалистических позиций П. э. спорила с романтиками (*Романтизм*) и гегелевской философией иску-ва (*Гегель*). Будучи не в состоянии понять подлинную природу иску-ва, его гуманистической ценности, отождествляя художника и критика с естествоиспытателем, П. сводит задачи иску-ва к иллюстрированию научных представлений, к фиксации сущего, без оценки его в свете определенного эстетического идеала, представления о должном. П. явился теоретическим базисом *натурализма* в иску-ве, характерные черты к-рого определяются биологизирующей концепцией человека и отрицанием худож. вымысла, творческой фантазии (*Фантазия художественная*). Второй этап в развитии П. э. (конец XIX — начало XX в.) связан с философией эмпириокритицизма (Э. Мах, Й. Петцольд, К. Пирсон, А. Богданов и др.), к-рую сокрушительной критике подверг *Ленин*. В эстетических взглядах эмпириокритиков (махистов) резко усилилась субъективно-идеалистическая тенденция П. Иску-во начи-

нает трактоваться как сфера эстетического наслаждения, не связанная с объективным миром, лишенная познавательного значения. Третьим этапом этого течения стал неопозитивизм (логический П.), возникший в 20—30-х гг. XX в. и распространенный во мн. буржуазных странах. Неопозитивисты (Ч. Огден, А. Ричардс, Дж. Вуд, Ч. Моррис, Лангер и др.) осн. объектом эстетического исследования считают язык: категориальный аппарат самой эстетики, язык искусства, структуру худож. произв. Эстетика неопозитивизма, хотя она и поставила целый ряд актуальных проблем, в большинстве случаев дает им идеалистическое истолкование, ибо худож.-образные структуры рассматриваются ею в отрыве от реального конкретно-исторического содержания произв. иску-ва.

ПОЛИФОНИЯ (от греч. poly — много, многое и phōne — звук, голос) — вид музыкального многоголосия, основанный на одновременном сочетании самостоятельных мелодических линий (голосов). П. логически противостоит гомофонии (от греч. homos — равный, общий, *мелодия* с сопровождением) и гетерофонии (от греч. heteros — другой), характерной для народной *музыки* и возникающей в результате одновременного звучания вариантов одного напева. В музыке последних столетий эти виды многоголосия часто сливаются, образуя смешанный лад. В отличие от гомофонии, расцветшей в новое время, предполагающая равноценность голосов П. господствовала в музыке средневековья (с IX в.) и Возрождения (хоровая П. строгого стиля), достигла вершины в творчестве И. С. Баха и сохраняет свое значение в наше время. Воспринимая полифоническую музыку, слушатель как бы погружается в созерцание всей музыкальной ткани. В сплетении множества голосов ему открывается красота мироздания, единство в многообразии, противоречивая полнота сущностных сил человека, гармония импровизационно-свободного строения линий и продуманной упорядоченности целого. Соответствие П. наиболее глубоким свойствам человеческого мышле-

ния и мироощущения обусловило употребление этого понятия в широком метафорическом и эстетическом смысле (напр., идея *Бахтина* о полифонической структуре романа).

ПОП-АРТ (англ. pop art, сокр. от popular art — общедоступное иск-во) — одно из течений в иск-ве *модернизма*. Возникло в 50-х гг. XX в. в США и Великобритании первоначально в *живописи* и *скульптуре*, претендуя заменить непонятный массовым зрителям *абстракционизм* «новым реализмом», а затем распространилось на др. сферы буржуазной *массовой культуры*. Повторяя экстравагантные приемы *дадаизма*, представители П.-а. используют в своих композициях реальные бытовые предметы (консервные банки, старые вещи, части автомашин и т. п.) и их механические копии (фотографии, муляж, репродукции, вырезки из комиксов и иллюстрированных журналов), эстетизируя, возводя в ранг иск-ва случайное их сочетание. В гносеологическом отношении эстетика П.-а. паразитирует на известной самостоятельности формальных (конфигурация, цвет, величина и т. д.) свойств предмета относительно его смысловой и утилитарной функции. Предметные композиции и *коллажи* в стиле П.-а. строятся либо на условном абстрагировании этих формальных качеств, либо на их контрапунктическом сопоставлении со смыслом вещи. Пытаясь эстетизировать любые предметы, созданные массовым промышленным производством, П.-а. выступает с псевдодемократических позиций, демагогически утверждая доступность своих «произв.» любому зрителю и обещая каждому человеку возможность без всяких духовных усилий и освоения достижений культуры стать творцом эстетических ценностей. Антигуманистическая направленность П.-а. наглядно проявляется в его бездуховности, в попытках популяризировать примитивные вкусы, консервировать неразвитые эстетические потребности.

ПОПУЛЯРНОЕ в искусстве (от лат. popularis — народный) — общедоступное, получившее широкую известность и признание, пользующееся успехом,

«спросом» у читателей, зрителей, слушателей; понятие, характеризующее способ бытия произв. иск-ва в условиях «омассовления» духовного производства, распространения средств массовой коммуникации. Это понятие имеет смысл лишь за пределами чисто элитарного восприятия и обращения явлений иск-ва. П. может быть результатом совпадения господствующих общественных интересов и потребностей с идейно-худож. достоинствами произв., с требованиями эстетического вкуса, и тогда оно приближается к понятию *народности*. Но широкое признание явлений иск-ва не всегда совпадает, согласуется с их действительной эстетической и общественной ценностью (напр., широкая популярность семейно-бытовых комедий и *мелодрам* нем. драматурга конца XVIII — начала XIX в. Коцебу или романов рус. писателя конца XIX — начала XX в. П. Д. Боборыкина). Способные на время потеснить, «затмить» даже созданные одновременно с ними творения классиков, такие произв. не способны, однако, выдержать испытание временем. В условиях распространения т. наз. *массовой культуры* и появления культуры для масс П. нередко выступает как модное — подражание неким образцам (иногда и высоким), ставшее обычаем и привычкой, стандартным и стереотипным иск-вом, и тогда *публика* менее всего обращает внимание на вкус, считается с культурными, классическими, традициями. Ставшее модным и работающее на *моду* П. иск-во выступает как манипулирование потребностями, ожиданиями и вкусами публики, создается за счет и на базе изобретения всевозможных внешних приемов, эффектов и форм, к-рые нередко вырождаются в нечто причудливое, мало похожее на имитируемые ими образцы. Хотя П. иск-во такого рода часто неправоммерно отождествляется с истинным («настоящим», «подлинным») иск-вом, не считается с популярностью, массовостью признания того или иного худож. явления нельзя, важно в каждом конкретном случае отыскать истоки и причины (как правило, весьма серьезные, общественно значимые) его попу-

лярности. Здесь необходим социально и исторически конкретный подход, предметный анализ (как напр., анализ популярности рок-н-ролла, музыки «Битлз» и др. «субкультурных» явлений иск-ва). Живая практика иск-ва богаче и разнообразнее, чем признаваемые и официально чтимые в данный момент образцы. Нередко новые явления культуры, иск-ва, непривычные с т. зр. устоявшихся представлений и вкусов, восполняют, дополняют и обогащают культуру и иск-во «классического» типа, удовлетворяя жизненно важные запросы целых слоев читателей, зрителей, слушателей (таковы, напр., песни-стихи Б. Окуджавы, В. Высоцкого, А. Галича). Иной тип П. представлен в произв., лишенных общественно значимого содержания, «однодневных» по своему воздействию и эффекту. Они не знают иного масштаба оценки, кроме эффекта, производимого на публику. Ситуацию, возникающую при этом в иск-ве, можно передать словами *Гегеля*: «Кто-то выступает и делает нечто посредственное. Все приветствуют его как свою ровню, хотя его и лелеют: ты из наших, ты не хочешь ничего особенного и т. д.» П., основанное на утомительной ясности повторений, рекламе праздной повседневности, нещадной эксплуатации к.-л. одной способности — умения петь, хорошо двигаться или острить, вредно и опасно тем, что оно придает яркой и самобытной духовной жизни рутинный, бессодержательный характер. Не отрицая роли зрелищ, «более или менее красивого развлечения», *Ленин* отстаивал право трудящихся «на настоящее великое искусство». Различение этих худож. явлений и должно быть положено в основу понимания П. социалистической эстетикой.

ПОТЕБНЯ Александр Афанасьевич (1835—91) — рус. и украинский ученый-лингвист, литературовед, фольклорист и эстетик. Исходным моментом эстетической концепции П. явилось положение об эвристической функции языка как особого рода духовно-практической деятельности, как средства не выражать готовую мысль, а создавать ее. Согласно П., каждое слово (даже от-

влеченное, сугубо прозаическое) потенциально является *метафорой*. Раскрывая сущностное единство слова и худож. произв., П. пришел к выводу о полной аналогии между языком и иск-вом, распространив на иск-во выводимые им структурные, функциональные и исторические закономерности языка. Важнейшим первоэлементом лингвоэстетической концепции П. является диалектическая триада: внешняя форма — внутренняя форма — содержание (сложилась у П. не без влияния гегелевского учения). В теории П. слово состоит из трех элементов: единства членораздельных звуков (внешнего знака значения), представления (внутреннего знака значения) и самого значения. Напр., звуко-сочетание в слове «воробей» — внешняя форма или знак, к-рый служит для обозначения определенного вида птицы (содержание), а внутренняя форма слова — «ворá-бей» — заключает в себе образ этой птицы. Важнейшей категорией в трехэлементной структуре (слова, худож. произв.) является ее среднее звено — внутренняя форма, к-рая служит источником образования новых слов, основой образности языка и *художественности* литературного произв. в целом. Естественный для языковой жизни об-ва процесс потери внутренней формы слов, становящихся, т. обр., понятиями, приводит, по П., к возникновению прозы, а вместе с ней отвлеченного мышления, науки. Обращение художника к формам отвлеченного мышления, к рассуждениям, считает П., снижает воздействующую силу худож. произв., а подчас и вообще уводит художника от иск-ва. Различая иск-во и науку как формы познания мира, П. доказывал их равную необходимость для людей и взаимодополнительность по отношению друг к другу. Он строил свою эстетику гл. обр. на материале иск-ва слова (словесности). Однако полагал, что предложенная им теоретическая модель универсальна, приложима и к др. *видам искусства*: «мраморная статуя (внешняя форма) женщины с мечом и весами (внутренняя форма), представляющая правосудие (содержание)». Универсальность трехэлементной

формулы проявляется, по мысли П., также в возможности научно анализировать психологию как творчества (от идеи — к образу и его внешнему оформлению), так и худож. восприятия (от внешней формы — к внутренней и затем к содержанию). Гл. целью изучения иск-ва П. полагал анализ (и историческую реконструкцию) внутренней формы худож. произв. как основы понимания между художником-творцом и тем, кто воспринимает произв., нередко исторически удаленным. Именно образ со свойственной ему неповторимой структурой оказывается у П. единственной объективной данностью функционально и исторически изменчивого содержания произв. иск-ва. Эстетическая теория П., оставшаяся во мн. незавершенной, дала толчок развитию в ХХ в. лингвистической поэтики, *психологии художественного творчества* и восприятия, историко-функциональному и типологическому изучению иск-ва. Осн. труды П. по эстетике: «О некоторых символах в славянской народной поэзии» (1860), «Мысль и язык» (1862), а также изданные посмертно учениками П. «Из лекций по теории словесности» (1894) и «Из записок по теории словесности» (1905).

ПОТРЕБНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ — заинтересованность человека в эстетических ценностях, исходный момент освоения и создания *эстетического* человеком в разнообразных формах деятельности, и прежде всего в деятельности худож., в иск-ве, где эстетическое начало выражается в наиболее концентрированном виде. П. э. относится к ряду духовных П., хотя генезис ее восходит к материальной сфере жизни человеческого об-ва. Это закономерно, поскольку материальные потребности в своей первоначальной, исходной форме тесно связаны с процессом формирования человеческой духовности. П. э. строится на бескорыстном отношении субъекта к эстетическому объекту. Идея бескорыстия П. э. впервые в истории эстетики была представлена в эстетической концепции *Канта*. П. э. универсальна и синкретична (нерасчленима) по своей природе: мир и человек выступают в ней в целостном единстве. В си-

лу интегративной универсальности и ориентированности на «родовое» человеческое начало, удовлетворение П. э. оказывается в состоянии дать, по мысли *Луначарского*, «максимальную радость человеку». Выступая исходным импульсом для творческого восприятия мира и преобразования его по законам *красоты*, П. э. способствует самотворческому развитию личности, совершенствованию человека. П. э. является как бы фундаментом, основанием, на к-ром строится эстетическая культура личности, и представляет собой первоначальный компонент в структуре эстетического сознания. С П. э. тесно связано эстетическое чувство; она оказывает влияние на формирование эстетических вкусов и идеалов, отражается в конечном акте процесса эстетического познания — в эстетической оценке. В сфере реального функционирования эстетического сознания П. э. представлена как в осознанной, так и в неосознанной форме, проявляясь в последнем случае преимущественно эмоционально. Формирование П. э. личности обусловлено широким полем факторов эмоционального порядка и начинается с раннего детства, под эстетическим воздействием красоты природы, встреч с подлинно эстетическими объектами. Качественное развитие П. э. продолжается затем в течение всей жизни человека. Уровень П. э. — показатель не только эстетической культуры личности, но и ее культуры в целом, ее «человеческого достоинства» (*Толстой*). Наглядной иллюстрацией этому может служить история ленинградской блокады, когда истощенные люди заполняли залы филармонии (в таких условиях состоялась премьера знаменитой Ленинградской симфонии Д. Д. Шостаковича), театров, утверждая тем самым непобедимость духовного начала в человеке. Общественные П. э. и типологически совмещенные с ними худож. П. составляют основание того аксиологического (ценностного) «силового поля», к-рое направляет в каждый исторический период развитие эстетической и худож. культуры об-ва.

ПРАВДА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ — одна из центральных *категорий эстети-*

ки, раскрывающая гносеологическую специфику иск-ва. П. х. не исчерпывается ни «жизнеподобием», ни верностью худож. образов «правде жизни». В достижении П. х. не меньшую роль играет худож. воображение, *фантазия*, сама творческая личность *художника*, его умение использовать при худож. отражении жизни всю гамму *изобразительно-выразительных средств*. Представления о сущности П. х. исторически изменялись. С древности и до конца XVIII в. они формировались под воздействием «подражательной» концепции иск-ва (*Мимесис, Подражания теории*), согласно к-рой «искусство... есть начало, находящееся в другом, природа — начало в самой вещи...» (*Аристотель*). Сторонники этой теории считали, что П. х. может быть достигнута путем сочетания в иск-ве *правдоподобия* и выражения общих универсальных представлений (о космосе, боге, природе, разуме). Большая роль здесь отводится фантазии: с ее помощью устанавливается та мера правдоподобия, к-рая не способна помешать выражению общей идеи. Дальнейшее развитие эта концепция П. х. получила в эпоху Возрождения. Художники и теоретики иск-ва того времени утверждают мысль о единстве красоты и правды («Прекрасное прекрасней во сто крат, увенчанное правдой драгоценной». — У. Шекспир). Источником П. объявляется не «худож. игра», а сам человек, обладающий титанической мощью чувств и разума. Согласно эстетике Возрождения, ум художника-живописца должен быть подобен зеркалу, но при этом он должен не бессмысленно копировать, а опираться на знание природы вещей (*Леонардо да Винчи*). Вместе с тем эстетике Возрождения не удалось научно постичь диалектический характер взаимосвязи *художественности* и П. в иск-ве. В результате намечается тенденция противопоставления правдоподобия и истины — реальности. Эта тенденция достигает кульминации в эстетике *классицизма*, где правдоподобие выступает гл. худож. принципом. Под ним понималось иллюзорное сходство образов иск-ва с действительностью, достигаемое путем ис-

пользования при построении произв. иск-ва особых правил единства места, времени и действия (*Три единства*). С критикой такого понимания П. х. выступили представители эстетики Просвещения. *Дидро* утверждал, что «правда природы — основа правдоподобия искусства». Новый шаг в развитии представлений о П. х. был сделан эстетикой в XIX в., когда всесторонней критике был подвергнут сам принцип подражания. Утверждается понимание иск-ва как исторически развивающейся формы духовно-практической деятельности и худож. отражения действительности. Обосновывается положение, что П. х. неразрывно связана с П. жизни. *Гегель* развивает мысль о П. х. как истине, выраженной в чувственной форме, как идеале, воплощенном в «живой» индивидуальности. Представители материалистической и демократической эстетики отстаивают т. зр., согласно к-рой в основе П. х. должно лежать изображение «человеческой жизни как жизни народной» (*Пушкин*), идею о «правде как силе таланта» (*Чернышевский*). Опираясь на положения реалистической эстетики, классики марксизма-ленинизма всесторонне исследовали взаимосвязь П. х. с принципом реалистической *типизации* и передовой идейности (*Маркс, Энгельс*), мировоззрением и партийной позицией художника (*Ленин*). Они показали, что П. х. в совр. иск-ве неотделима от способности художника ставить «великие вопросы» времени, с беспощадной правдивостью вскрывать реальные жизненные противоречия, возникающие на пути свободного развития об-ва и личности. На XXVII съезде КПСС вопрос о правде худож. отражения был поставлен в центр внимания всех отрядов советской интеллигенции. В поворотный период своего развития страна, наш народ, как никогда, нуждаются в объективном, всестороннем видении реальности. «Правда должна быть полной, — подчеркнул М. С. Горбачев на встрече в ЦК КПСС с руководителями средств массовой информации и пропаганды (март 1987 г.). — Тогда она будет обладать качеством конструктивности». В иск-ве и эстетике XX в. од-

ним из центральных вопросов стала проблема многообразия форм отражения реальности. В полотнах М. А. Врубеля и П. Пикассо, романах М. А. Булгакова и Ф. Кафки, фильмах Ф. Феллини и А. А. Тарковского П. х. раскрывается подчас в сложных, далеких от «жизнеподобия» и реалистической обр-ности формах.

ПРАВДОПОДОБИЕ — эстетическое понятие, в к-ром фиксируется особое качество худож. изображения — его подобие действительности, сходство с ней. Стремление к созданию худож. изображений, воспроизводящих жизнь в формах «самой жизни», уходит своими корнями в глубокоую древность и опирается на способность человеческого сознания, согласно Ленину, копировать, фотографировать, отображать объективную реальность. Отношение к П. и его роли в худож. творчестве изменялось исторически. Оно высоко ценилось в иск-ве и эстетике древности, ориентировавшихся на принцип худож. подражания (*Мимесис, Подражания теория*). В этот период нередко издавались даже особые законы для *художников* (Фивы), требовавшие от них под страхом наказания «лучше подражать природе». Такое отношение к П. сохраняется в эстетике Возрождения. *Леонардо да Винчи* уподобляет ум живописца зеркалу, хотя и не считает, что следует механически копировать действительность. Принцип «П.», трактуемый как требование иллюзорного сходства условного мира иск-ва с реальностью, является основой эстетики *классицизма*. Значительно меньшее значение придается П. в эстетических теориях, созданных критиками теории подражания (*Кант, Гегель, Гёте*). В них в противовес П., рассматриваемому в качестве синонима натуралистического копирования реальности (*Натурализм*), выдвигается принцип худож. правды (*Правда художественная*). Во второй половине XIX и XX в., на новом этапе развития худож. *реализма*, для к-рого было характерно сочетание широких образных обобщений с «объективной манерой» воспроизведения в иск-ве жизненной конкретики («натуральная школа»: И. С. Тургенев, *Дос-*

товский, Толстой, А. П. Чехов, «передвижники» — в России; Г. Флобер, *Золья*, импрессионисты, веристы — в Европе), вновь возрождается интерес к проблеме П. Диалектический подход к вопросу о взаимосвязи П. и худож. правды нашел отражение в эстетике рус. революционных демократов (*Революционно-демократическая эстетика*), прежде всего в работах *Чернышевского*. Марксистско-ленинская эстетика исходит из диалектического взгляда на соотношение в иск-ве реальности и фантазии, П. и худож. правды. Напротив, в эстетике и иск-ве *модернизма* (*сюрреализм, поп-арт, гипперреализм*) П. нередко противостоит реалистической обр-ности.

ПРАГМАТИЗМА ЭСТЕТИКА (от греч. *prágma* — дело, действие) — направление в буржуазной эстетике, опирающееся на философию П., господствующую в первой половине XX в. на Западе, гл. обр. в США. Основателем П. считается Ч. Пирс (1839—1914), отождествивший значение понятия с практическим результатом его применения. Хотя эстетикой Пирс занимался мало, тем не менее его идеи (отнесение эстетических знаков к изобразительным, определение предмета изображения как мыслимого, воображаемого, а не реального и понимание иск-ва как языка передачи ценностей) оказали воздействие на развитие в дальнейшем семиотической эстетики. Др. представителю философского П. — психологу У. Джемсу принадлежит учение о «потоке сознания», к-рое было использовано в иск-ве *модернизма*. Джемс выдвинул принцип, ставший основой всей прагматистской эстетики XX в.: целью всякой деятельности человека является достижение «хорошего опыта», т. е. яркого и сильного жизненного переживания. Последнее, по Джемсу, включает в себя моральную, религиозную и эстетическую ценность. Третий этап прагматистской эстетики связан с деятельностью *Дьюи* и его последователей, придавших учению о ценностях отчетливо выраженный эстетизирующий уклон: эстетическая ценность понималась как высшая, «снимающая» в себе ценности религи-

озные, утилитарные, научные, моральные, а красота как качество опыта, достигнутого внутренней связности и целостности. Стремление установить связь биологического и социального в эстетическом опыте побуждает сторонников П. обратить внимание на социальные функции иск-ва, к-рое понимается как культурно-интегрирующий феномен, как средство передачи социальной информации. Но т. к. при этом отрицается классовый характер иск-ва (*Классовое и общечеловеческое в искусстве*), П. э. оказывается теоретической основой для пропаганды буржуазной *массовой культуры* как якобы единой и сплачивающей об-во. 60—80-е гг. в развитии буржуазной эстетики отмечены смешением прагматистских принципов с др. позитивистскими и неопозитивистскими концепциями: *аналитической эстетикой*, т. наз. «прагматическим анализом» в эстетике Н. Гудмена, семиотикой иск-ва Ч. Морриса, контекстуализмом (*Контекстуальная эстетика*) С. Пеппера. В целом П. в эстетике являет собой субъективно-идеалистическое течение, опирающееся на учение об опыте как единственной реальности. В отличие от европ. форм позитивизма в П. делается особый упор на активность субъекта. Считается, что в процессе эстетического восприятия субъект (зритель, читатель, слушатель) создает каждый раз заново «свое» произв. путем интеграции представляемого ему автором или исполнителем аудиовизуального материала с собственным опытом.

ПРАЗДНИК — форма эстетической и худож. деятельности, включенная непосредственно в ткань социокультурной реальности. Возникает в силу действия мн. факторов, но в целом обусловлена динамикой социального бытия, вытекает из его ритма, в к-ром отдельные периоды (фазы) жизни осознаются и переживаются людьми особым образом, диктуют им иной, нежели в будничное время, способ поведения и деятельности, требуют участия в праздновании. П. имеет множество граней и смыслов. Его можно рассматривать и оценивать с разных т. зр., что и делают социология, этнография, культурология и др. дис-

циплины, вычлняя в толковании П. свой аспект. Эстетика утверждает более широкий и универсальный взгляд на П. как на род эстетического творчества, непосредственно вплетенный в самую жизнедеятельность человека как общественного существа. Она видит в нем важную «первичную и неуничтожимую категорию» (*Бахтин*) эстетической культуры, то звено, к-рое во взаимодействии с высокими формами этой культуры (*изящными искусствами*) обеспечивает ей нормальное развитие и системное единство. Эстетическое содержание изначально и всегда присуще П. Оно заключено в самом феномене празднования, т. е. в характерной и специфичной именно для П. жизнедеятельности, к-рая всегда: 1) коллективна и возникает там, где уже имеются духовные связи между людьми, ею еще более укрепляемые; 2) так или иначе организована и предстает в виде обряда, ритуала, игры, состязания или какого-то более сложного церемониала; 3) разворачивается в свободное от работы время, являющееся, по выражению К. Маркса, «пространством» для развития творческих способностей человека; 4) требует особого, ценностно значимого и красочно оформляемого места; 5) связана с идеальными устремлениями, с социальными чаяниями людей, их надеждами на лучшую и счастливую жизнь, каковые и стремится сделать, пусть кратковременной и даже эфемерной, но реальностью; 6) сопряжена с целым комплексом жизненных, культурных и эстетических реалий, не имеющих места вне П. (особые обычаи, традиции, поступки, вещи, знаки, *символы*, нормы общения, словесные формулы и жесты, насмешки, шутки, забавы, костюмы, трапезы, дарение и др.). Будучи средоточием такой жизнедеятельности, П. эстетически организует и переоформляет время индивидуальной и коллективно-групповой жизни. Соизмеряя ее с ритмом социально-исторической жизни и с ритмом природы (космоса), он вносит в нее элементы полноты, целостности, *гармонии* и *красоты*. П., а по сути сама жизнь, эстетически преображенная, проявляющаяся во всем блеске

и переизбытке сил, выступает в свою очередь мощным импульсом для развития худож. творчества. Непосредственно из лона П. родились нек-рые *виды искусства* (*театр, танец* и др.). С П. на протяжении тысячелетий были связаны: *архитектура* и декоративное иск-во; словесное иск-во — поэзия, *драма, комедия; музыка* и танец, *песня* и хороводы; пластическое иск-во — *живопись, графика, скульптура* и др. Постоянно контактируя и взаимодействуя с иск-вом, обогащая его и от него обогащаясь сам, П., однако, не претендует на отождествление себя с «высоким художеством» даже тогда, когда, казалось бы, строится на основе одних лишь иск-в и их синтезировании — в случае, напр., нек-рых совр. театрализованных представлений. Неоправданно рассматривать этот тип П. в качестве нового синтетического вида иск-ва. Будучи непосредственно вплетенным в саму жизнь, П. ее не отражает и не познает, а эстетически преобразует сообразно той концепции идеального мира, с какой в данный момент связан.

ПРЕДВОСХИЩЕНИЕ в искусстве — проницательное освоение и упреждение будущего средствами худож. творчества. Как одна из форм предвидения худож. П. качественно отлично от научного прогноза (греч. *prognōsis* — знание наперед) и различного рода предсказаний. В основе П. как дескриптивного (описательного) суждения о будущем — установка на опережающее представление вероятных и предпочтительных вариантов, что наиболее отвечает возможностям иск-ва в культурно-историческом постижении грядущего. Традиционно употребляемые понятия «худож. прозрение», «пророчество», «кассандровское начало» на правах эквивалента П. приобрели метафорический характер. В истории эстетической мысли «пророческое» предназначение иск-ва нередко истолковывалось в идеалистическом духе, а деятельность художника-провидца наделялась иррациональным, мистическим смыслом (*Платон, Шеллинг, Новалис, Вяч. Иванов, Р. Дж. Коллингвуд, Гартман* и др.). С марксистской т. зр., объективные предпосылки

предвосхищающей способности иск-ва заложены в его сущностной природе как формы духовно-практического освоения мира. П. способствуют: опережающее отражение, нацеленное на постижение моментов становления и потенциального бытия, худож. познание возможного «по вероятности и необходимости», проницательность худож. таланта, неотъемлемыми компонентами к-рого являются целенаправленное худож. видение, продуктивное воображение, творческая *интуиция* и *антиципация*. Худож. освоение грядущего обуславливается уникальным даром иск-ва не только познавать мир, но и переживать его, выражать человеческие стремления и намерения, представлять идеальное и предполагаемое реализованным, худож. объективировать идеалы, надежды, мечты, ожидания людей. При этом будущее предстает не только как свойство времени, к-рое грядет и наступит, а как должноствующее время, органично связанное со смыслом жизни, с жизнедеятельностью человека как субъекта истории. Иск-во оказывается способным раздвигать горизонты перспективного мировидения, постигать то «смысловое будущее», в к-ром заинтересован человек и к-рое отвечает его ценностным установкам. Существенное значение приобретает в иск-ве раскрытие перспектив социального самоутверждения личности, грядущей судьбы человека и человечества. П. совершается специфично, с использованием средств и форм, адекватных худож. деятельности. Острое ощущение намечающихся социальных сдвигов, а также перемен, происходящих в человеческом мироощущении, позволяет художникам-предтечам опережать свое время, предвосхищать становление новых человеческих отношений и социально-психологических типов. Социальную зоркость и проницательность творцов иск-ва высоко ценили создатели теории научного предвидения — К. Маркс и Ф. Энгельс. Правдивый летописец своей эпохи Бальзак, согласно Энгельсу, не только дает яркую реалистическую историю социального бытия, но и перспективно видит «настоящих людей будущего там, где их в то время

единственно и можно было найти...» (т. 37, с. 37). Способность к худож. П. развивается и совершенствуется в процессе эволюции иск-ва, общественно-исторического становления и развития прогностического сознания. Закономерно, что атрибутивным качеством социалистического иск-ва является исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии. Борьба за человека и его будущее — важнейший фактор социальной действительности прогрессивного иск-ва.

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ в искусстве — характеристика акта и результата худож. творчества со стороны освоения традиции. Масштаб худож. произв. всегда связан с тем, насколько глубоки его корни в памяти истории и в опыте иск-ва, в «большом времени» (по терминологии *Бахтина*). И это независимо от того, имеет ли произв. внешнюю прикрепленность к истории, традиционалистскую окраску. Отталкивание от традиции, мятеж против нее тоже может быть актом П., и этим определяется различие между содержательным и бесплодным новаторством (*Традиция и новаторство*). Предметное выражение П. может встречаться на различных уровнях худож. произв. (П. жанрового канона, П. образа, темы, мотива, часто совмещающаяся с оспариванием образа, П. приема и т. п.). Особенно интересны случаи глубинной, скрытой П. (напр., отмеченное советским музыковедом Б. Л. Яворским отношение *музыки* А. Н. Скрябина к рус. мелосу — песенно-мелодическому началу в музыке, — характеризовавшееся верностью наиболее общим его основаниям при полном отсутствии фольклорных цитат).

ПРЕКРАСНОЕ — категория эстетики, характеризующая явления с т. зр. совершенства, как обладающие высшей эстетической ценностью. Явления можно считать П., когда они в своей конкретно-чувственной целостности выступают как общественно-человеческие ценности, воплощающие утверждение человека в мире, свидетельствующие о расширении границ свободы об-ва и человека, способствующие гармоническому развитию личности, возникновению

и наиболее полному проявлению человеческих сил и способностей. Поэтому восприятие П. вызывает состояние радости, бескорыстной любви, чувство свободы, подтверждает и обогащает эстетические идеалы. В истории эстетики П. и его восприятие исследовалось в аспекте взаимоотношения духовного и материального, объективного и субъективного, природного и общественного, содержания и формы. Специфика П. определялась через его отношение к др. рода ценностям: утилитарным (польза), познавательным (истина) и нравственным (добро). То или иное решение проблемы П. было обусловлено философской методологией, прежде всего тем или иным решением осн. вопроса философии. Объективно-идеалистическая эстетика действие П. на человека объясняет тем, что в нем проявляются сверхъестественные, объективно-идеальные силы. По *Платону*, П. — вечная, безотносительная, божественная идея. *Фома Аквинский* усматривал источник П. в боге. Для *Гегеля* П. — «чувственная видимость идей». Субъективный идеализм отрицает объективность П., выводя его из духовных способностей субъекта. Античный скептицизм отвергал существование П. в действительности. По мнению *Юма*, «прекрасное не есть качество, существующее в самих вещах; оно существует исключительно в духе, созерцающем их, и дух каждого человека усматривает иную красоту». Такая модель понимания П. нашла выражение в теории вчувствования (*Вчувствования теории*), согласно к-рой П. образуется проецированием на предмет человеческого чувства (*Липпс, Ли Вернон* и др.), а также во взглядах *Сантаяны, Дьюи* и др. представителей совр. буржуазной эстетики. В последней встречается и объективно-идеалистическая интерпретация П. (неотомизм, *Гартман, Сурьо* и др.). Материалистическая эстетика искала источник восприятия и переживания П. в материальной действительности. При этом обнаруживаются две тенденции в понимании П. Специфика одной из них в том, что П. рассматривается как качество самих тел (*Бёрк*), как проявление природных закономер-

ностей (Хогарт). Др. тенденция прослеживается в стремлении сочетать признаки объективности П. с его человеческим значением. По Чернышевскому, напр., «прекрасное есть жизнь»; «прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям...». Марксистская эстетика выявила закономерную связь между П. и трудовой деятельностью человека, на основе которой возникло эстетическое мироотношение как таковое. К. Маркс отмечал, что «человек строит также и по законам красоты», поскольку он в практическом созидании предметного мира утверждает себя в своей общественно-человеческой сущности и в отличие от животного производит универсально, будучи свободен от непосредственной физической потребности, свободно противостоит своему продукту и умеет прилагать к предмету соответствующую меру (т. 42, с. 93—94). Прямая или опосредствованная причастность явления к творчеству «по законам красоты» и придает ему такую ценностную характеристику, как П. Иными словами, при восприятии П. человек получает информацию не только о естественных качествах явлений, но и о степени утверждения в мире общественного человека, о достигнутой им свободе в природной и социальной действительности, об уровне развития его творческих потенций. П. объективно, поскольку оно есть общественно-человеческая ценность, образующаяся во взаимодействии природы и об-ва, во взаимоотношении людей в объективном процессе общественно-исторической практики. Оценка же П., проявляющаяся в эстетическом переживании, вкусе и идеале (*Оценка эстетическая*), обладает субъективным характером и может быть истинной или ложной в зависимости от того, соответствует или не соответствует она П. как объективной ценности. В противоположность тем концепциям, к-рые метафизически противопоставляют красоту и пользу, трактуют эстетическую оценку как несовместимую с практическими интересами и познанием действительности, марксистская эстетика видит диалектиче-

скую связь П. и полезного, красоты и истины. Свойством П. обладает сам труд, будучи свободной, творческой и общественно значимой деятельностью, доставляющей наслаждение «игрой физических и интеллектуальных сил» (Маркс К., Энгельс Ф., т. 23, с. 189), а также его результаты, воплощающие в себе высокое мастерство и культуру и выступающие как выражение целесообразности и совершенства. Красота присуща и процессу познавательной деятельности, и его выражению в истине. Достоинство П. присуще конкретно-чувственному воплощению высоко нравственных начал, помогающих «человеческому обществу подняться выше...» (Ленин В. И., т. 41, с. 313). Специфическое значение П. не заключается в его утилитарной полезности (не все полезное прекрасно, как и не все П. имеет утилитарную пользу). Осн. значение П. для человека и об-ва — духовно-практическое. Поэтому подлинно эстетическое восприятие П. бескорыстно, т. е. чуждо вульгарному утилитаризму и эгоистическому своекорыстию. Однако бескорыстность в отношении к П. не означает незаинтересованности. Переживание П. потому и бескорыстно, что в нем сливаются личные и общественные интересы, человек ощущает себя лично причастным к общественному значению П. То, что является П. в действительности, может отображаться в иск-ве. Но и само иск-во прекрасно, т. е. художественно ценно, тогда и постольку, когда и поскольку в нем правдиво отражается жизнь во всех своих эстетических проявлениях сквозь призму гуманистических идеалов, выражено духовное богатство человеческой личности, воплощенное в мастерски-совершенной форме (*Художественность*).

ПРЕРАФАЭЛИТЫ (от лат. *prae* — перед и *Rafaël*) — представители романтического течения в англ. эстетике и иск-ве второй половины XIX в., стремившиеся использовать в новых условиях образную систему и типы «наивной религиозности» средневекового и раннеренессансного иск-ва и лит-ры эпохи «до Рафаэля». П. выступили против академического неоклассицизма и

иллюстративной серости совр. им официального иск-ва, видели в нем результат пагубного влияния капиталистического об-ва с присущим ему разделением труда. Их возврат в прошлое связан со стремлением обратиться к творческим истокам изобразительного иск-ва до разделения его на профессиональные виды станкового иск-ва. Название движению П. дало основанное во главе с поэтом и живописцем Д. Г. Россетти группой англ. художников «Братство прерафаэлитов» (1848—53). Позднее в творчестве П., с одной стороны, усиливается отвлеченный декоративизм, мистическая усложненность образов, а с др. — его представители ищут связей иск-ва с повседневной жизнью, участвуют в воспитании эстетического вкуса народа, в развитии эстетики быта, обращаются к проблемам *эстетической организации среды*. Теоретические воззрения П. в наиболее полном виде сформулированы англ. эстетиками *Рёскином* и *У. Моррисом*. В профессионально-творческом плане особенностями П. были попытки непосредственного выражения отвлеченных идей в наглядных аллегорических образах, изучение эффектов природы, минуя сложившиеся академические приемы, совершенство ручного исполнения в прикладном иск-ве и сохранение красоты исходных материалов. П. повлияли на формирование эстетики *модерна* рубежа XIX—XX в.

ПРОГРЕСС в искусстве (от лат. *progresus* — движение вперед, успех) — восходящее, поступательное развитие худож. творчества, его достижений, методов и приемов от низших форм к высшим, более совершенным. Это интегральный процесс, его сущность не выражается полностью понятием превосходства одних худож. явлений над др. Он может проявлять себя как результат их обогащения, роста многообразия, открытия принципиально новых эстетических решений, перехода от одной формы творческого мышления к др., отражающей новые потребности. П. как объективная закономерность развития иск-ва складывается лишь как итоговая доминанта его многонаправ-

ленных изменений. Поступательность в развитии иск-ва не является строго последовательным процессом, в к-ром более поздние худож. явления и формы обязательно оказываются совершеннее предыдущих. Превосходство даже великих творческих эпох (напр., Возрождения) нельзя считать абсолютным, оно относительно в том смысле, что не проявляет себя везде и во всем, одновременно во всех видах и жанрах иск-ва. Марксистская эстетика отвергает понимание П. как прямолинейного процесса, простого количественного роста или обычного изменения. Она осознает крайнюю противоречивость этого явления, его неравномерность, неизбежность смены поступательного развития иск-ва движением вспять, эпох расцвета иск-ва периодами его упадка или застоя. Противоречивость П. в и. выражается и в том, что он неизбежно сопровождается потерями, невозполнимыми дальнейшим развитием иск-ва. О неравномерности поступательного движения иск-ва свидетельствует то, что уровни развития отдельных его форм, произв. гениальных художников и в дальнейшем остаются непревзойденными по глубине отражения жизни, по степени худож. совершенства и эстетической красоте. На это указывал *Маркс*, говоря о греческой скульптуре и творчестве *У. Шекспира*. Однако создание даже таких непревзойденных образцов худож. творчества, *шедевров* иск-ва отнюдь не означает, что в развитии того или иного его вида или жанра достигнуты предельные уровни и П. прекратился. В рус. лит-ре *Пушкин* остается непревзойденным поэтом. Но творчество *Н. А. Некрасова*, *Блока*, *Маяковского* обогатило поэзию новыми худож. открытиями. Т. обр., П. в и. в отличие, напр., от технического прогресса не перечеркивает достижений прошлого. Если в технике с появлением нового, более совершенного оказывается ненужным старое, то в иск-ве в силу его эстетической природы, уникальности и многозначности худож. произв. новое не делает излишним старое. Благодаря своей неповторимости произв. иск-ва оказываются незаменимыми. Как точно

заметил В. Гюго, Данте не перечеркивает Гомера. Отсюда следует необходимость учета моментов относительного и абсолютного в суждениях о П. в и., к-рый охватывает его *содержание и форму, стили, методы творчества, весь арсенал изобразительно-выразительных средств*. Магистральной линией развития иск-ва является движение в направлении все более глубокого и полного худож. осмысления и отражения существенных сторон действительности, правдивого выражения интересов и чувств народа, передовых идей своего времени, обогащения художественного языка (*Язык искусства*). Поэтому критерий П. в и. по необходимости должен быть комплексным, не может ограничиться одним к.-л. показателем (напр., совершенство формы или разнообразие тематики), а включает наиболее существенные параметры развития иск-ва. Это глубина и правдивость отражения жизни и выражения гуманистических идеалов, близость интересам народа, рост влияния на жизнь об-ва, новые эстетические открытия. Причины П. в и. коренятся в сложных социально-экономических и культурно-идеологических процессах, в развитии эстетического сознания. Он не является свойством к.-л. одного вида худож. творчества, иск-ва определенной эпохи или страны. Творчество всех народов внесло свой вклад в развитие мирового иск-ва, хотя степень худож. достижений в разных странах и в различные эпохи неодинакова. Его нельзя считать результатом деятельности отдельных художников или к.-л. одного социального класса. Однако история мирового иск-ва свидетельствует, что решающий вклад в его поступательное развитие вносят художники, творчество к-рых связано с деятельностью передовых классов. В совр. условиях П. в и. неотделим от иск-ва социалистического мира, обогатившего худож. культуру новыми идеями, новым методом творчества, открыто служащего народу.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — продукт худож. творчества, в к-ром в чувственно-материальной форме воплощен духовно-содержательный за-

мысел его создателя — художника и к-рый отвечает определенным критериям эстетической *ценности*; осн. хранитель и источник информации в сфере худож. культуры. П. х. может быть единичным и ансамблевым, развернутым в пространстве и развивающимся во времени, самодостаточным или требующим *исполнительского искусства*. В системе культуры оно функционирует благодаря своему вещно-предметному носителю: типографскому тексту книги, живописному полотну с его физико-химическими и геометрическими свойствами, кинематографической ленте; в исполнительских иск-вах — оркестру, актеру и т. д. Собственно П. х. конструируется на основании первичного изобразительного ряда: звучащей или воображаемой речи, сочетания форм и цветовых плоскостей в *изобразительном искусстве*, движущегося изображения, проецируемого на кино- и телеэкран, организованной системы музыкальных звучаний и т. д. Хотя в отличие от природного предмета создание П. х. определено целью человека, оно происходит на границе с природой, т. к. при этом используются природные материалы (*Материал искусства*), а в нек-рых видах искусства П. возникает в процессе перекомпоновки и акцентирования природных объектов (*садово-парковое искусство*) или в ансамбле с ними (*архитектура, мемориально-монументальная и садово-парковая скульптура*). Будучи продуктом специфической творческой деятельности, П. х. граничит в то же время с миром утилитарно-практических вещей (*Декоративно-прикладное искусство*), документально-научных источников и др. памятников культуры, напр. «исторический роман есть как бы точка, в которой история как наука сливается с искусством» (*Белинский*). П. х. граничит, однако, не только «с практически полезным», но и «с неудачными попытками искусства» (*Толстой*). Оно должно удовлетворять хотя бы минимальным требованиям *художественности*, т. е. стоять на ступеньке, приближающей к *совершенству*. Толстой делил П. х. на три рода — П. выдающиеся: 1) «по значительности своего содер-

жания», 2) «по красоте формы», 3) «по своей задушевности и правдивости». Совпадение этих трех моментов рождает *шедевр*. Худож. достоинства П. иск-ва определяются одаренностью их создателя, оригинальностью и искренностью замысла (в иск-ве постоянно обновляющихся культур), наиболее полным воплощением возможностей *канона* (в иск-ве традиционных культур), высокой степенью *мастерства*. Художественность П. иск-ва проявляется в полноте реализации замысла, кристаллизации его эстетической выразительности, в содержательности формы, адекватной общей авторской концепции и отдельным нюансам образной мысли (*Концепция художественная*), в целостности, к-рая выражается в соразмерности, отвечающей принципу единства в многообразии, либо в акцентировании в сторону или единства, или многообразия. Органичность, кажущаяся непреднамеренность настоящего П. х. побуждала *Канта* и *Гёте* сравнивать его с продуктом природы, романтиков — с универсумом, *Гегеля* — с человеком, *Потебню* — со словом. Худож. целостность П. иск-ва, его завершенность отнюдь не всегда адекватны технической, количественно исчисляемой стороне составных частей, его внешней законченности. И тогда набросок бывает в содержательно-худож. отношении таким точным, что перевешивает по своей значимости и выразительной силе детализированные и внешне масштабные П. х. (напр., у В. Серова, А. Скрябина, П. Пикассо, А. Матисса). В советском изобразительном иск-ве встречаются и подробно выписанные, внешне законченные П. и те, в к-рых обнаруживается тяготение к экспрессивности, возведению фрагмента в статус худож. целостности. Однако во всех случаях подлинное П. х. есть определенная организованность, упорядоченность, сопряжение в целое эстетических идей. В процессе развития того или иного вида иск-ва худож. функцию могут приобретать и технические средства, с помощью к-рых П. х. доставляется, передается воспринимающей иск-во *публике* (напр., *монтаж* в киноискусстве). Помимо мате-

риально зафиксированного плана П. х. несет в себе закодированную информацию идеологического, этического, социально-психологического порядка, к-рая в его структуре приобретает худож. ценность. Несмотря на относительную стабильность, содержание П. х. обновляется под влиянием социального развития, изменения худож. вкусов, направлений и стилей. Связи в сфере худож. содержания не фиксированы с однозначной определенностью, как это имеет место в научном тексте, они относительно подвижны, тем самым П. х. не замкнуто в системе раз и навсегда данных значений и смыслов, а допускает разные прочтения. П. х., предназначенное для *исполнения*, уже в своей текстовой структуре предполагает многогранность худож.-смысловых оттенков, возможность разной худож. *интерпретации*. На этом строится и созидание в процессе культурного наследования новой худож. целостности путем творческого заимствования из сокровищницы эстетических открытий прошлых эпох, преобразованных и осовремененных силой гражданского *пафоса* и *таланта* новых поколений художников. Плоды таких творческих заимствований важно, однако, отличать от эпигонских поделок, где чаще всего воспроизводятся лишь внешние черты той или иной манеры, запечатленной в П. х. др. мастера, но утрачивается эмоционально-образная наполненность оригинала. Формальное же и бездуховное воспроизведение *сюжетов* и худож. приемов порождает не новую органическую и творчески выстраданную худож. целостность, а эклектическое подобие ее. Как явление культуры, П. х. обычно рассматривается эстетической теорией в составе определенной системы: напр., в комплексе худож. ценностей одного или нескольких видов иск-ва, объединенных типологической общностью (*жанр, стиль, метод художественный*), или в рамках социально-эстетического процесса включающего три звена: художник — П. х. — публика. Особенности же психофизиологического восприятия П. х. исследуются *психологией искусства*, а его бытование в об-ве — социологией иск-ва.

ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ ЭСТЕТИКА (или эстетика труда) — часть марксистско-ленинской эстетики, изучающая специфику эстетической деятельности в системе общественного производства. Хотя на ранних ступенях развития эстетической мысли П. э. не была выделена в самостоятельную область, некоторые ее проблемы затрагивались уже в беседах Сократа, «Поэтике» *Аристотеля*, «Десяти книгах об архитектуре» Витрувия и т. д. Не знает структурных разграничений между иск-вом и материально-худож. культурой и эстетика Возрождения. Поляризация худож. и утилитарной деятельности произошла в условиях капиталистического разделения труда. Этот процесс фиксировал *Кант* в «Критике способности суждения». После *Канта* буржуазная классическая эстетика развивалась гл. обр. как философия иск-ва. Проблемы эстетической деятельности в системе производства исключались или рассматривались как прикладные. Однако в середине XIX в. разрыв между двумя сторонами культуры — материальной и духовной — оказался настолько существенным, что мн. представители эстетической мысли того времени (*У. Моррис*, *Рёскин*, *Земпер*) выступили с критикой этого положения и выдвинули требование эстетического освоения условий и продуктов материального производства. С тех пор параллельно с традиционной эстетикой развивается теория материально-худож. культуры. В конце века она вылилась в теорию *функционализма*, осн. принципом которой было утверждение прямой зависимости красоты изделия от степени его функционально-конструктивного совершенства. Стремясь к интеграции материальной и худож. культуры, функционализм придавал принципам формообразования в материальной сфере универсальное значение, неправоммерно распространяя их на иск-во. Возникновение нового вида эстетической деятельности — *дизайна* — поставило марксистскую эстетику перед необходимостью его теоретического осмысления, рассмотрения специфики эстетической деятельности в системе материального

производства. На этой основе произошло расширение предмета эстетики и выделение в ее структуре специального раздела — П. э., охватывающей целый комплекс общетеоретических, специальных и пограничных проблем эстетической науки. П. э. рассматривает закономерности формирования материально-худож. культуры в конкретно-историческом плане: роль труда в возникновении эстетической деятельности, развитие эстетического начала в труде; синкретический характер эстетической и утилитарной деятельности на ранних этапах развития культуры; *ремесло* как первая форма эстетической деятельности в системе материального производства, общность его эстетических принципов с *фольклором*; развитие прикладного иск-ва на базе мануфактурного производства; капиталистическое разделение труда и деэстетизация машинного производства; эстетическое освоение новой техники и возникновение дизайна; закономерности развития дизайна в системе капиталистического производства и в условиях социализма. Специфику эстетической деятельности в системе материального производства П. э. исследует в структурном плане: метод худож. творчества и принципы формообразования, их обусловленность задачами и факторами материального производства; продукт эстетической деятельности, его инструментальная и знаковая функции, семантический и эстетический аспекты, критерий эстетической ценности, соотношение в нем красоты и пользы; *эстетическая организация среды*, проблема *стиля*; специфика «потребления» материально-худож. культуры, его зависимость от эстетических вкусов *публики* и господствующей в обществе системы эстетических ценностей. П. э. поднимает также ряд проблем, смежных с теорией иск-ва: взаимодействие иск-ва и дизайна, роль иск-ва в формировании эстетических принципов и методов худож. творчества; воздействие техники на иск-во, и в частности средств тиражирования и массовой коммуникации; проблемы интеграции иск-ва, науки и техники и создания единой эстетичес-

кой культуры об-ва. П. э. и *техническая эстетика* не исключают и не подменяют, а взаимно предполагают друг друга. Техническая эстетика представляет П. э. конкретный материал, а П. э. выступает в качестве методологии по отношению к технической эстетике.

«ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ИСКУССТВА» ТЕОРИЯ — эстетико-социологическая концепция, сложившаяся в Советской России в 20-х гг., прогнозирувавшая подъем и преобладание новых отраслей эстетической деятельности, связанных с высокоиндустриальным производством социально и утилитарно полезных предметов, и рассматривавшая грядущее пролетарское иск-во в качестве особого вида промышленности. Разрабатывалась теоретиками Лефа (Левый фронт искусств) Б. И. Арватовым, О. М. Бриком, Б. А. Кушнером, Н. С. Тарабукиным и др. Наиболее полно представлена в книгах Арватова («Искусство и классы», «Искусство и производство», «Об агит- и производственном искусстве») «П. и.» т. была своеобразным откликом на поставленную социалистической революцией задачу широкой демократизации иск-ва, сближения его с новой жизнью и общесоциальным строительством. Но эту историческую задачу теоретики Лефа толковали по-своему, связывая ее решение с пропагандой эстетики социально-технической целесообразности и поощрением *конструктивизма*, практика которого внесла первый и очень важный вклад в историю совр. *дизайна*. Опора на конструктивизм, оценка его как нового профессионально-творческого метода, направленного на формообразование реальных функциональных предметов, участие в выработке его принципов и др. — все это является исторической заслугой «П. и.» т. и дает известное основание оценивать ее как предтечу совр. *технической эстетики*. В более широком плане данная концепция представляет интерес как самая первая в нашей стране теоретическая попытка выйти за пределы традиционно понимаемой эстетики («философии изящных искусств») и тем самым расширить предмет эстетической науки. Обновляя

эстетику, «производственники» не избежали, однако, серьезных просчетов и противоречий. Это проявилось, с одной стороны, в упрощенном толковании иск-ва («рамочное иск-во», «иск-во-иллюзия» и т. п.) и даже отрицании его как самостоятельной и самоценной эстетической деятельности, а с др. — в преувеличении роли новой эстетической деятельности — *дизайна* как орудия перестройки всей жизни (как «жизнестроения»), что сообщило «П. и.» т. отенок эстетической и социальной утопии.

ПРОМЫСЛЫ НАРОДНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ — форма организации худож. труда, основанного на коллективном творчестве, развивающем местную культурную традицию и ориентированном на продажу промысловых изделий. Принципами творчества в рамках П. н.-х. являются варьирование худож. образа, преемственность *мастерства*, регулируемая законом традиции. В процессе развития П. н.-х. отрабатываются технические способы и худож. приемы обработки материала, образная система худож. языка. Как показывают раскопки, П. н.-х. существовали в России со времен Киевской Руси и развивались на базе домашнего худож. ремесла (*Ремесло художественное*) под влиянием культурных традиций рус. городов и торговых отношений ярмарки. Расцвет П. н.-х. относится ко второй половине XVII в. (изразцовое производство, резьба и росписи по дереву, плетение кружев, ткачество, гончарство, серебряное дело и пр.). По характеру народные П., основанные на ручном труде, неоднородны: мелкие и крупные; монастырские, городские, сельские, сочетающиеся с трудом земледельца. Рост производительных сил с начала XVIII в. приводит к возникновению мануфактур, затем к развитию П. н.-х. в рамках фабричной промышленности, постепенно поглощающей мелкие промыслы. Со второй половины XIX в. в результате капиталистической конкуренции подрывается экономическая основа П. н.-х., а в результате их офабричивания, дробления производственных операций, снижается творческое начало, качественный уровень изделий. В книге «Разви-

тие капитализма в России» В. И. Ленин дал анализ этого процесса на примерах Семеновского ложкарного и Красносельского ювелирного промыслов, подчеркивая сохранение тем не менее «духа ремесла». После Октябрьской революции были приняты меры, направленные на возрождение П. н.-х. *Луначарский* считал это одной из первоочередных задач культурной политики. В 1917—19 гг. воссозданные П. н.-х. были организованы на базе артелей. К 30-м гг. объем их худож. продукции значительно возрос. Сохраняя структуру артели, в дальнейшем они развивались в рамках промысловой кооперации, а в 1965 г. вошли в систему местной промышленности. Однако промышленная система, не соответствующая творческой структуре П. н.-х., сковывала их худож. развитие. Принятое в 1974 г. постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах», др. решения наметили пути перестройки этой области народного творчества, утверждения его как части худож. культуры об-ва.

ПРОПОРЦИЯ (лат. *proportio* — соразмерность) — закономерное соотношение частей предметов или явлений между собой и целым. Учение о П. восходит к практике измерений (меры — пядь, фут, локоть, сажень), приведшей к эмпирическому обнаружению П. человеческого тела (не позднее XXX в. до н. э. в Египте). Разработка эстетических основ теории П. традиционно приписывается пифагорейцам, связавшим категории *красоты* и *гармонии* через П. Пропорциональность, соразмерность предмета считалась в период античности одним из обязательных условий красоты. Древнегреч. скульптору Поликлету (V в. до н. э.) приписывали создание статуи, к-рая была названа «Канон» и в П. к-рой представлен образец совершенного человеческого тела (*Канон*). В эпоху Возрождения эстетическое осмысление П. связано с развитием *архитектуры* и естествознания. Разработка учения о П. принадлежит Пьеро делла Франческо, Л. Пачоли, введшему понятие *золотого сечения*, *Леонардо да Винчи*, подчеркивавшему, что «красота прекрасного лица заклю-

чена в божественной пропорциональности композиции его элементов», А. Дюреру и др. Худож. поиск «совершенной» П. не прекращается ни в новое время («линия красоты» у *Хогарта*), ни в XX в. («модуль» Ле Корбюзье — применяемая в строительстве и худож. конструировании система величин, основанных на П. человеческого тела). Соблюдение пропорций — одно из условий стройной *композиции* худож. произв. Вместе с тем сознательное нарушение П. (*Деформация*) используется в совр. иск-ве как прием для достижения худож. выразительности (*Изобразительно-выразительные средства*).

ПРОПП Владимир Яковлевич (1895—1970) — советский литературовед-фольклорист и теоретик иск-ва. На материале исследования структуры волшебной сказки впервые в гуманитарных науках П. применил точные методы анализа для выявления единой схемы, лежащей в основе фольклорных текстов. П. показал, что во всех рус. волшебных сказках обнаруживается одинаковый набор *персонажей*, связанных между собой однотипными сюжетными отношениями (функциями), благодаря чему сюжетная схема для всех сказок единообразна (однако возможен либо пропуск нек-рых необязательных отношений, либо их циклическое повторение). Для выражения установленной им на основе индуктивной обработки материала схемы П. ввел формальную запись. Этот его труд («Морфология сказки», 1928), задуманный в духе «морфологии» *Гёте*, эпиграфы из к-рого предпосланы каждой из глав книги, получил мировое признание как первый опыт структурного анализа худож. текстов. Продолжение и развитие разработки П. нашли в многочисленных исследованиях др. ученых, применявших те же или сходные методы (в т. ч. и с использованием компьютеров) не только для анализа *фольклора*, но и для иных типов худож. текстов. Историческую интерпретацию выявленной им морфологической структуры сказки П. дал позднее на основе идеи об отражении в ней древн. обряда инициации (посвящения юноши в тайны племени).

В ряде статей П. привлекает фольклорный материал и типологические сопоставления с архаическими обрядами для объяснения мифологических сюжетов древн. лит-ры (в частности, мифа об Эдипе). Предложенное им истолкование ритуального смеха над смертью оказало влияние на разработку эстетической теории *карнавала*. Представляют интерес курс лекций П. по эстетике смешного и комического, исследование о мотиве змееборства в *изобразительном искусстве* Ладоги в сопоставлении с фольклорными стихами. Соч. П.: «Исторические корни волшебной сказки» (1946), «Русский героический эпос» (1955); посмертно опубликованы «Фольклор и действительность» (1976), «Проблемы комизма и смеха» (1976).

ПРОСВЕЩЕНИЯ ЭСТЕТИКА — эстетические воззрения представителей европ. идейного движения (XVIII — начало XIX в.), отличавшегося антифеодальной направленностью и получившего название П. Просветителей отличали безграничная вера в разум человека, критика религиозного мракобесия, надежда на гармонизацию об-ва через П. людей, развитие их творческого начала. Идеалы Свободы, Равенства, Братства и Мира определили интерес западноевроп. просветителей к категориям красоты, *гармонии*, эстетического вкуса, проблемам *искусства*. П. э. носила наступательный и демократический характер, борясь с разного рода элитарными (*Элитарное искусство*) и гедонистическими (*Гедонизм в искусстве*) взглядами на иск-во, утверждая в нем антифеодальные нравственные идеалы. В Западной Европе П. развивалось в различных исторических условиях (компромисс буржуазии и аристократии в Англии, канун буржуазной революции во Франции, феодальная раздробленность в Германии), и его представители придерживались разных философских ориентаций (первый англ. просветитель *Шефтсбери* — идеалист, такие деятели фр. П., как *Дидро*, К. А. Гельвеций, — материалисты). Но всех их объединяло новое понимание человека как «естественного»; наделенного богатством и рациональных, и чувственных

способностей. Большое место в П. э. занимало учение о красоте, поиск ее объективных оснований. «Красота состоит в многообразии единого», — писал *Винкельман*. Качество, «наличие которого делает... предметы прекрасными», искал *Дидро*. Теоретик изобразительного искусства *Хогарт* обнаруживал это качество в волнистой линии. Но все просветители сходились в том, что объективные основания красоты открываются только активно стремящемуся к ней человеку, вооруженному и интеллектом и эмоциями. Не случайно именно П. э. поднимает проблему не только объективного, но и субъективного характера эстетического суждения (*Суждение эстетическое*). Намеченная *Баумгартеном*, эта проблема разрабатывается затем *Кантом*, предельно остро, как относительность прекрасного, анализируется *Юмом*. Категория *гармонии* становится в П. э. не только показателем целостности и упорядоченности природы, произв. иск-ва, но и характеристикой равновесия рационального и эмоционального начала в человеке, обоснованием возможности снятия социальных антагонизмов. Очень важная для П. э. категория эстетического вкуса развивается от обоснования истинности вкуса разумом у И. К. Готшета («Книга о немецком стихотворстве», 1751) к анализу его психологических механизмов у Юма («О норме вкуса», 1739—40) и выведению характеристик, делающих вкус субъекта подлинно эстетическим, у Канта («Критика способности суждения», 1790). Фр. просветители подчеркивали социальную обусловленность эстетического вкуса, предлагали более демократическую его трактовку. Разработка этой категории — заметный вклад П. э. в развитие эстетической мысли. Иск-во для просветителей — прежде всего средство утверждения антифеодальных нравственных идеалов «естественного» человека. Они поддерживали *сентиментализм* и *реализм* (живопись Хогарта и Ж. Б. Грёза, «мещанскую трагедию» в Германии и «слезливую комедию» во Франции, просветительский роман), к-рые несли новую мораль. Критикуя *академизм*, П. э. не чуралась вы-

сокой классики в искусстве. Она выделяла в нем познавательную и воспитательную функции, считала его помощником в преобразовании об-ва. Эпоха Просвещения — время демократизации иск-ва, расширения его аудитории и рождения худож. критики как института культуры, регулирующего отношения иск-ва с публикой. Блестящими критиками в западноевроп. П. были Дж. Аддисон («Спектейтор», «Зритель», 1711—14), Дидро («Салоны», 1759—79), Лессинг («Гамбургская драматургия», 1767—69). Национальным вариантом европ. просветительского движения является П. в России (вторая половина XVIII в.) — завершающий этап развития рус. культуры от средневековья к новому времени. Эстетическая теория, выступающая как важнейший аспект философии и идеологии рус. П., складывается в развитии традиций отечественной теоретико-худож. мысли и в творческом усвоении и интерпретации эстетических идей западноевроп. просветителей. Ранний период рус. П. э. (до середины XVIII в.) представлен трудами Ф. Прокоповича, А. Д. Кантемира, В. Н. Татищева, Тредиаковского, Ломоносова; зрелый этап — творчеством Новикова, Радищева, Карамзина, Я. П. Козельского и др. Идеино-политическая ориентация рус. П. — противостояние деспотизму государственной и церковной власти, борьба против крепостного рабства, феодальной замкнутости, невежества, тормозящих движение России по пути европеизации. Философская платформа — деизм. При этом теоретики рус. П. э. трактовали прекрасное как свойство природы, видели единство мира в действии закона всеобщего стремления к совершенству. Категория совершенства выступает у них в универсальном значении «пружины» и «цели» бытия, критерия оценки явлений действительности. Центральное звено этико-эстетической теории рус. просветителей — учение о совершенном человеке (гражданине, Сыне отечества). Он предстает как физически и духовно-гармоничное, нравственное существо, формируемое об-вом, самосовершенствующееся и деятельное. Рационализм опре-

деляет стремление рус. просветителей к построению всеобщей системы наук и искусств, что, в свою очередь, приводит к вычленению эстетики как самостоятельной дисциплины, имеющей свой предмет, методы и общественные функции (80-е гг.). К концу XVIII в. складывается понятийный аппарат эстетики, определяется круг проблем, к-рые она рассматривает, ставится вопрос об общественной роли эстетического воспитания. Худож. теория рус. П. — составная часть мировоззренческой концепции: иск-во выступает как особая форма познания и творчества, способ утверждения природных, социальных, нравственных совершенств, как средство воспитания сограждан. Наиболее полно мировоззренческие идеи рус. П. воплотил классицизм — ведущий творческий метод эпохи. Вместе с тем худож.-эстетическая теория П. повлияла и на др. направления и течения в рус. иск-ве — на просветительский реализм, сентиментализм, ранний романтизм. Историческая ограниченность (как западноевроп., так и рус.) просветителей, к-рые, по словам Ленина, «искренне не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий» в нарождающемся буржуазном строе, не умаляет их дела. П. э. сыграла заметную роль в духовной культуре, явилась важным этапом в развитии общеевроп. эстетической мысли.

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ в искусстве — категории, с помощью к-рых в истории эстетики классифицировались виды искусства (определяемые соответственно как пространственные и временные). К пространственным обычно относили такие иск-ва, в к-рых не обнаруживается движения, — архитектуру, скульптуру, живопись, графику, тогда как музыка, пантомима и балет, драма, разные виды словесного иск-ва относились к иск-вам временным. Несмотря на наличие определенных оснований для такой классификации, она подвергается пересмотру в совр. эстетике и искусствоведении. Было показано, что человеческое восприятие пространственных изображений всегда осуществляется во В., оно всегда дискретно (прерывно). Художник облегчает это восприятие,

обозначая в своем произв. те временные границы, в соответствии с к-рыми наше восприятие членится на отдельные ритмические такты. *Эйзенштейн* подчеркивал, что живописные произв. (напр., портрет М. Н. Ермоловой кисти В. А. Серова) содержат членения на части, соединяемые при их восприятии, что позволяет считать построение этих произв. подобным монтажному (*Монтаж*). Применительно к творчеству таких художников, как М. А. Врубель, П. Н. Филонов, можно говорить даже об относительной независимости отдельных микрофрагментов их картин. Т. обр., изобразительное иск-во, описывавшееся обычно вне В., оказалось по способу восприятия связанным с ним. Пересмотр суждений традиционной эстетики о П. и в. был связан также с широким применением по отношению к словесному иск-ву представлений о неразрывной связи П. и в., выработанных естественными науками в первой четверти XX в. В трудах *Бахтина* понятие хронотопа (от греч. *chrónos* — время, *tópos* — место) применено для описания и классификации разных видов литературных текстов (*Текст художественный*), в частности исторически сменявшихся типов романа. По словам англ. драматурга Д. Б. Пристли, характерное для большинства его пьес представление *фабулы* вне хронологической последовательности (со смещением временных границ и с перенесением из одной эпохи в др.) было подсказано ему книгой П. Д. Успенского о новой модели мира в совр. науке. Изменение представления о В. обнаруживается и в романе XX в., где (как, напр., в эпопее фр. писателя М. Пруста «В поисках утраченного времени») оно оказывается «центральным персонажем». Известный и ранее прием несовпадения последовательности сюжетного изображения событий с разворачиванием фабулы в реальном В. особенно широко применяется в прозе, использующей «поток сознания» героя, в к-ром все реальные временные интервалы могут деформироваться. Параллельно с течениями в психологии, акцентирующими внимание на самых ранних образах, отпеча-

тавшихся в бессознательной памяти, в прозе XX в. вырабатываются способы худож. реконструкции восприятий раннего детства («Котик Летаев» *Белого*, «Перед восходом солнца» М. М. Зощенко и др.). В. как осн. тема пронизывает прозаическое и поэтическое творчество В. Хлебникова, позднее творчество В. П. Катаева. По отношению к изобразительным видам иск-ва проблемы П. наиболее детально исследованы в связи с символической функцией перспективы *Панофским*, *Флоренским* и Б. В. Раушенбахом. В трудах этих ученых, а также *Франкастеля* показано, что свойственная европ. иск-ву после Ренессанса прямая перспектива возникает в связи с изменением представления о П. в и. Ранее же использовались др. перспективные принципы (близкие к чертежным в египетском иск-ве, иерархическая «обратная» перспектива в средневековой иконописи и т. п.). Определенный тип восприятия П. в и. становится в каждую конкретную эпоху стилистической нормой. Нейропсихологические особенности человеческого мозга (лево- и правополушарная его специализация) обуславливают многообразие возможностей восприятия П. и в. Это используется в эстетических целях так, что в каждом конкретном произв. иск-ва реализуются нек-рые из этих возможностей. Культурно-историческая и социальная обусловленность реализации категорий П. и в. в и. приводит к возникновению таких его форм, к-рые занимают промежуточное положение между теми видами иск-ва, к-рые в традиционной эстетике считались пространственными, и теми, к-рые считались временными. Так, в традиционной инд. культуре, где роль временных и особенно хронологических различий существенно меньше, чем в Европе, *танец* представляет собой смену дискретных поз, аналогичных разработанной в эстетике их классификации для скульптуры. Примером сближения временного иск-ва с пространственным (в традиционном их толковании) можно считать визуальную, или графическую, поэзию, широко распространенную в последнее время, но и

раньше, в начале XX в., интересовавшую таких рус. поэтов, как А. Белый, М. И. Цветаева и *Маяковский*, разработавших особые графические приемы расположения частей стихотворной строки (столбиком или лесенкой). Технические изобретения способствуют распространению новых средств передачи информации (напр., документальное кино или прямая телевизионная передача), к-рые в принципе позволяют фиксировать события в реальном хронотопе. Именно развитие новых видов иск-ва со всей остротой ставит проблему эстетической сущности категорий П. и в. в и., позволяет нетрадиционно и углубленно осознать отличие реального и психологического П. и в. от П. и в. в и.

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (от лат. *profiteor* — объявляю своим делом) — система худож. деятельности, основанная на исторически сложившемся разделении труда и специализации в определенном *виде искусства*. Можно говорить о П. и. живописца, скульптора, графика, архитектора, драматурга, актера, композитора, музыканта-исполнителя, поэта и т. д. П. и. возникает на достаточно высокой ступени развития человеческой культуры и предполагает включение иск-ва как самостоятельного института в общественные, духовные и социально-экономические отношения людей. Функционирование и развитие П. и. регулируется сложившимися и меняющимися социальными нормами, заказом на худож. произв. со стороны об-ва, особенностями эстетического идеала и худож. стиля. В нем постоянно проявляется диалектическая взаимосвязь между заказчиком, автором (в отдельных случаях — исполнителем) и *публикой*. О появлении П. и. со всеми его отличительными чертами можно говорить со времени высокой классики греч. иск-ва, когда создаются худож. комплексы типа Акрополя в Афинах, где заказчиком всех сооружений и монументов выступало государство, гл. архитектором и скульптором должен был быть обязательно гражданин Афин (как Фидий), а рабочие набирались из числа свободных граждан. Ведущим видом в П. и. того времени был

театр, имевший разработанную регламентацию. Осмысление назначения П. и. в об-ве явилось важнейшей проблемой *античной эстетики*. Один из вариантов ее решения был дан в «Государстве» *Платона*. Качественно новый этап развития П. и. приходится на эпоху Возрождения (*Возрождения эстетики*), когда профессия художника вычленяется среди др. профессий, становится осн. источником дохода, личность автора начинает играть заметную роль в становлении культуры, эстетических вкусов и идеалов публики. В эпоху Просвещения П. и. как общественный институт закрепляется в обособленном социальном статусе, напр. представленном в лице Академии (*Академизм*). В России П. и. завоевывает общественные позиции в XIX в. Так, одним из первых рус. профессиональных литераторов был *Пушкин*. Развитие капитализма и научно-технический прогресс в новое время усилили разделение труда в П. и. и подчинение его интересам господствующих классов. Однако ведущие прогрессивные представители П. и., принадлежа по своему общественному положению к интеллигенции, выступали как определенная общественная сила, стремясь выразить в своих произв. интересы всего народа. При социализме П. и. неразрывно связано с жизнью об-ва в целом, что в наиболее наглядной форме нашло отражение в почетных званиях народного артиста, народного художника и т. п. В отличие от *самодельного искусства*, любительства, народного творчества, П. и. имеет четкую конечную худож. цель и использует специально разработанные для ее достижения методы творчества. П. и. немислимо без последовательного обучения методам и навыкам худож. творчества и освоения исторического опыта иск-ва в данной области, худож. наследия, без накопления суммы знаний и профессиональных навыков, составляющих основу школы, творческого направления, стиля.

ПСЕВДО-ДИОНИСИЙ АРЕОПАГИТ (*Dionysios Areopagites*) — представитель восточной патристики V или нач. VI в., соч. к-рого написаны от име-

ни Д. А., упоминаемого в Библии. Настоящее имя не установлено. Опираясь на философско-теологические доктрины предшествующего этапа патристики и философию неоплатонизма, построил систему христианской онтологии и гносеологии, в которой важное место заняла эстетика. Конечной целью устремлений человека, по П.-Д. А., является трансцендентный абсолют — «сверхсущностно-прекрасное», а весь универсум (и социум) понимается как иерархическая система, восходящая к нему. В процессах «возведения», приобщения человека к абсолюту эстетическое играет, по П.-Д. А., важную роль: «возведение» осуществляется путем «уподобления», подражания абсолюту, а передача высшего «знания» сверху вниз происходит в результате световых озарений, поступенчатого «светодаяния». Одной из форм передачи человеку «духовного света» выступает система чувственно воспринимаемых *символов*, образов, знаков, изображений, охватывающая и всю сферу иск-ва. Согласно разработанной П.-Д. А. концепции символизма, символы служат одновременно сокрытию (от непосвященных) и выражению истины. Людям необходимо учиться «видению» символа, его верной расшифровке. П.-Д. А. различает два осн. класса символов: «образы подобные», имеющие черты сходства с архетипом, и «образы несходные», «неподобные подобия», с помощью которых осуществляется приобщение к высшим духовным сущностям. Назначение этих образов — возбудить психику субъекта самой «несообразностью изображения», направить его восприятие на нечто противоположное изображенному — на абсолютную духовность. При этом даже безобразные и непристойные явления и предметы могут выступать образами, или символами, высокой духовности. Прекрасное в материальном мире понимается П.-Д. А. как символ (из ряда «подобных») абсолютной трансцендентной *красоты*, к-рая, в свою очередь, является «причиной гармоничности и блеска во всем сущем». Полное постижение символов приводит к неопи-сваемому наслаждению. Взгляды П.-Д.

А. легли в основу *средневековой эстетики*, оказали влияние на худож. культуру Византии, Западной Европы, Древн. Руси, южных славян, Грузии, Армении. Осн. соч. П.-Д. А. — трактаты «О небесной иерархии», «О церковной иерархии», «О божественных именах», «Таинственное богословие».

ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА — см. *Фрейдизм и художественное творчество*.

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА (от греч. *psychē* — душа и *logos* — учение, наука) — отрасль психологической науки, исследующая как свойства и состояния личности, к-рые обуславливают создание и восприятие ею худож. ценностей, так и влияние этих ценностей на ее жизнедеятельность. П. и. развивалась, преодолевая воздействие, с одной стороны, психологизма (в Германии — В. Вундт, в России — Д. Н. Овсяннико-Куликовский и др. последователи *Потебни*), выводившего форму худож. произв. и их содержание из особенностей индивидуального сознания, а с др. — антипсихологизма (формальной школы структурализма), отвергающего зависимость этих произв. от психической активности субъекта. Совр. П. и. исходит из представления о первичности иск-ва как особой исторически развивающейся системы по отношению к индивидуально-личностным свойствам творящих ее людей, изучая роль этих свойств в построении и функционировании этой системы. Используя конкретно-научные методы (наблюдение, эксперимент, анализ продуктов деятельности, интервьюирование, биографический метод и др.), П. и. исследует процессы худож. творчества под углом зрения реализации в них способностей и характера личности, ее интеллекта и эмоций, мотивационных факторов, межличностных отношений. Поскольку в иск-ве человек духовно-практически осваивает мир посредством худож. образов, П. и. выявляет механизмы их формирования, отправляясь от опыта познания человеком действительности в системе др. элементов культуры (языка, представлений, понятий и др.), с тем чтобы про-

следить закономерности преобразования этого опыта с целью порождения худож. творений. Своеобразие работы мысли в этих условиях раскрывается при ее сравнении с оперированием субъектом теми чувственными и умственными образами, к-рые организуют его поведение вне сферы иск-ва. Такое сравнение позволяет объяснить уникальность актов худож. познания, их отличие от др. форм отображения действительности. Для построения худож. образа используются заданные социально-историческим развитием культуры знаковые средства (речевые, визуальные, звуковые и др.), овладение к-рыми требует особых способностей, умений, навыков, выявляемых П. и. Применяя знаковые средства, личность создает произв. иск-ва, к-рое зарождается в структуре ее психики в виде *замысла*, предвосхищающего будущее творение. Изучение переживаний и состояний личности (в частности, такого состояния, как *вдохновение*) на пути от замысла через различные пробы и варианты к итоговому результату позволяет проанализировать процессы в «мастерской художника» и тем самым пролить свет на роль личностного фактора в становлении эстетических ценностей, исходящих из этой «мастерской» в независимый от индивида мир иск-ва. Эстетические ценности продуцируются целостной личностью *художника* в единстве ее сознания и неосознаваемых психических проявлений. Специфика испытываемых личностью в процессе худож. творчества состояний дала повод для их различных иррационалистических трактовок, противопоставляющих осознанное постижение действительности особому «откровению», сверхъестественному прозрению и т. п. Данные П. и., свидетельствуя о неправомочности попыток усматривать в продуктах иск-ва эффект действия подспудных духовных сил, непостижимых для рационального и опытного познания, показывают вместе с тем важное значение эстетической *интуиции* и особых эмоциональных способов постижения художником действительности, в частности в виде *эмпатии*. Изучение переживаний, сопряжен-

ных с созданием и восприятием иск-ва, уже в древности выявило ключевую роль феномена *катарсиса*. Этот феномен позволил, во-первых, отграничить повседневные «житейские» чувства от эмоциональных потрясений, к-рые вызывает общение с произв. иск-ва; во-вторых, обнажить внутреннее родство между психологией их создателя и тех, кто их воспринимает; в-третьих, указать на их воздействие на личность не только в плане худож. познания ею реальности, но также и преобразования глубинных оснований ее отношений к этой реальности, к др. людям и самой себе. Эти аспекты определили осн. проблемы П. и.: изучение специфических характеристик образно-эмоционального строя личности, создаваемых ее включенностью в процессы порождения и восприятия эстетических ценностей, анализ худож. восприятия как формы сотворчества в различные периоды развития индивида и у различных контингентов зрителей (реципиентов), воздействие иск-ва на ценностные ориентации и мотивацию поведения субъекта, его мировоззрение. В советской П. первую программу разработки этой области знания изложил *Выготский*.

ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА — субдисциплина, с одной стороны, общей психологии, а с др. — *эстетики* и *искусствознания*. Исследуя Х. т., общая П. не ставит своей специальной задачей выявление его специфики. Ее интересует изучение не столько Х. т. как такового, сколько Х. в Т. как возможной модели творческой деятельности в более широком смысле. В отличие от этого П. х. т. интересуется именно спецификой психологических аспектов процесса Х. т. Цель его эстетического анализа — постижение характера включения в творческий процесс психологических закономерностей, к-рые по-разному проявляются в творчестве различных художников, отличаются индивидуальным своеобразием, но имеют общую природу. Задача искусствоведческого исследования — выявление неповторимых психологических особенностей, характерных именно для творческой *индивидуальности* в

искусстве, для отдельного художника, по-разному сказывающихся в каждом конкретном творческом акте. Разумеется, и эстетика включает в сферу своих исследований индивидуальное, а искусствоведение — общее, но не они доминируют соответственно в сфере интересов каждой из этих наук. П. х. т. и психология искусства не идентичны. Психологическая проблематика искусства шире П. х. т. Первая охватывает достаточно емкий круг вопросов, среди которых наряду с психологическими проблемами стоят социально-психологические, наряду с П. творческого процесса — П. восприятия. В отличие от П. искусства, в компетенцию которой входит выявление психологического и социально-психологического содержания, заключенного в самих худож. произв., особенностей психологического воздействия искусства на духовную жизнь человека и на всю область социальных отношений, предметом П. х. т. являются не объективированные результаты худож. деятельности, а сама эта деятельность, сам процесс создания худож. ценностей, следовательно, субъективная сторона по преимуществу. В компетенцию П. х. т. входит сложный, трудно уловимый круг вопросов, начиная от разнообразных условий и причин возникновения и формирования замысла, возможных его трансформаций, особенностей личности художника и т. д. Однако при всех различиях между П. искусства и П. х. т., они органично связаны, во-первых, как единство объективного и субъективного и, во-вторых, как имеющие общие интересы, среди которых — исследование особенностей худож. восприятия как сотворческого акта, исторической жизни произв. искусства в культуре и т. п. Предмет П. искусства — психологическое содержание худож. произв. — легче поддается исследованию, чем П. х. т., в силу того, что анализ опирается здесь на материализованные результаты худож. мысли. Хотя П. х. т. также обращается к исследованию объективных данных (таких, напр., как высказывания и суждения самих художников о своем творчестве, подготовительные материалы и подходы к про-

изв. — эскизы, этюды, черновики, планы, правка, свидетельства наблюдателей «со стороны» и очевидцев и т. д.), такие данные для нее важны, но недостаточны. Осн. источником П. х. т. является само худож. произв., в котором содержится возможность постижения путей воплощения замысла, обратного движения от творческого результата к процессу его создания. Среди психологических механизмов Х. т. выделяются память, воображение, идентификация и т. д., особое место занимает бессознательное. Механизмы эти отнюдь не специфичны лишь для Х. т., они действуют и в процессе научного творчества, но направление их действия в каждой из этих областей различно. Психологические механизмы, равно как и психологические проблемы творчества в широком смысле, сопоставимы в науке и в искусстве по принципу схождения и расхождения. Психологическое содержание искусства и П. х. т. — не иллюстрация постулатов психологической науки, а скорее важнейший источник эстетических обобщений. Но в отличие от психологической науки, отличающейся способностью решения тех или иных вопросов и последующего обращения к новым, своеобразие П. х. т. выражается в том, что решение исследуемой проблемы в произв. искусства никогда не бывает исчерпывающим, в худож. содержании всегда остаются грани, требующие нового осмысления. Большой художник — всегда психолог, но особого рода. Его творения — всегда психологическая проблема. В них сохраняется, фигурально говоря, определенная «загадка», разгадать которую еще предстоит.

ПСИХОПОЭТИКА (от греч. *psychē* — душа и *poietiké* — поэтическое искусство) — направление в совр. западной эстетической мысли, представляющее комплекс теорий, исследовательских приемов и средств анализа худож. произв., заимствованных, как правило, из классического психоанализа Фрейда и «структурного психоанализа» Ж. Лакана. П. получила распространение в США и в странах Западной Европы. Ее представители (Р. Де Боугранд, Г. Блюм, М. Гримод, Н. Холэнд, Э. Уордсворт

и др.) акцентируют внимание на бессознательных процессах, участвующих в создании поэтических образов, и их взаимосвязях с разнообразными текстуальными элементами худож. произв. В рамках П. используются различные модели толкования поэтических текстов (*Текст художественный*). 1. «Модель аналогии», часто принимающая форму психокритицизма и основанная на установлении прямой связи поэтических образов с инфантильными переживаниями поэта, психоаналитически трактуемыми «эдиповым комплексом», инцестуозными запретами, амбивалентными чувствами и т. д. Эта модель покоится на представлениях Фрейда, согласно к-рым эмоциональные переживания будят в поэте воспоминания о желаниях детства, к-рые получают отражение в худож. произв. 2. «Медицинская модель», в соответствии с к-рой поэтический текст воспринимается в качестве документа, демонстрирующего болезненное расщепление психики и патологические черты характера автора худож. произв. 3. «Герменевтическая модель», предусматривающая ориентацию на раскрытие и толкование символического языка бессознательного, проявляющегося как в худож. произв., так и в коммуникационных процессах между поэтическим текстом и читателем, стремящимся его понять. Если у Фрейда психоаналитическое понимание поэтического творчества соотносилось с попытками раскрытия существа протекания психических процессов, то для Лакана психоаналитическое прочтение худож. произв. лишь лингвистическая проблема, а психоанализ трактуется им как важная сфера литературных исследований. Основываясь на концепциях «разорванной коммуникации» и «герменевтического психоанализа», выдвинутых философом Ю. Хабермасом (ФРГ), нек-рые западные литературоведы стремятся рассматривать П. не только как психоаналитически ориентированную теорию литературы, но и как радикальную критику худож. коммуникационных процессов. Одни из них полагают, что поэтика, как таковая, требует познавательной комбинации «эпистемологи-

ческого реализма с психологией человека» (Р. Роджерс). Др. считают, что совр. риторическая теория должна быть «постфрейдистской» (В. Пауло), а психоанализ должен быть рассмотрен в качестве одной из ветвей *риторики* (Б. ван Хьюзден). Третьи воспринимают П. как интеграцию психоанализа с когнитивной психологией, способствующую созданию «общей теории текстов» (М. Гримод). Будучи ориентированной на выявление смысловых значений поэтического текста (*Герменевтика и искусство*) путем его психоаналитической *интерпретации*, П. фактически противостоит направлениям эстетической мысли, акцентирующим внимание на понимании и объяснении социально-исторического контекста как важной и необходимой задачи, связанной с раскрытием содержания худож. произв., природы поэтического творчества, механизмов воздействия поэзии на человека.

ПУБЛИКА (от лат. publicus — общественный) — социально-психологическая общность потребителей иск-ва, связанных между собой и с художниками многообразными отношениями по поводу иск-ва и через него; неотъемлемое звено худож. культуры об-ва, благодаря к-рому и посредством к-рого реализуются социальные функции иск-ва. П. — активный участник худож. процесса, борьбы вкусов, направлений, стилей. Для отдельного воспринимающего иск-во субъекта (реципиента) П. — источник авторитетных норм и оценок, поддержки способов восприятия и поведения в отношении иск-ва. П. исторична по своей структуре, по типам и формам своих внутренних связей, по характеру отношений с художниками, по возможностям воздействия на иск-во и действительной роли в худож. жизни об-ва, по содержанию худож. сознания, вкусам и по субъективным представлениям о себе (самосознание П.). Структура П. включает исторически подвижную противоречивую дифференциацию ее по внехудожественным (классовым, социальным, политическим, мировоззренческим, этническим, демографическим, образовательным) и собственно худож. параметрам (предпочтение определен-

ных видов, жанров, направлений, отдельных произв. иск-ва; господствующие худож. установки, типы восприятия, идеалы, нормы, оценки и пр.). В формальном отношении П. может быть реальной и потенциальной, организованной и диффузной, стабильной и ситуативной. П. может институализироваться в объединения и организации. Взаимные отношения художников и П., реализуемые в их деятельности, опосредствуются многообразными организационными зависимостями, институтами. В исторической эволюции П. важнейшая роль принадлежит самому развивающемуся иск-ву, к-рое, по точной характеристике Маркса, формирует «публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой» (т. 46, ч. I, с. 28). В деятельности художников и ее продуктах — произв. иск-ва — закреплены определенные типы отношения к П. (реальной и воображаемой). П. является объектом воздействия худож. критики, средств информации, целенаправленного *эстетического воспитания* (в т. ч. и воспитания худож.).

ПУДОВКИН Всеволод Илларионович (1893—1953) — советский кинорежиссер и теоретик кино, один из основоположников советской кинематографии. В 1920 г. поступает в киношколу, одновременно сотрудничает в экспериментальной мастерской Л. В. Кулешова, ведет и самостоятельную работу сценариста, режиссера, актера, ищет новые пути построения фильма, новые возможности *монтажа* для усиления эмоционального и духовного воздействия *киноискусства* на зрителя. В своей кинотрилогии («Мать» по роману А. М. Горького, 1926; «Конец Санкт-Петербурга», 1927; «Потомок Чингисхана», 1928) П. выступил как поэт революции, внесший большой вклад в формирование ее киноэпоса. Стремление к эпической широте соединяется в творчестве П.-режиссера с рельефной обрисовкой характеров, персонажей. Многозначность метафор и поэтических символов (напр., ледоход в фильме «Мать») выразительно используются П. в контексте экранного повествования, рассказывающего историю со-

бытий и людей революции. Фильм «Мать» стал одним из высших достижений революционной кинематографии 20-х гг. Переход к звуковому кино оказался для П. нелегким. Обновление выразительных средств киноиск-ва в фильмах 30-х гг. сопровождается у П. огорчительными поражениями в использовании языка поэтических обобщений, возможностей монтажного метода для психологической обрисовки совр. характеров. Киноленты, созданные П., в последующее десятилетие («Минин и Пожарский», 1939; «Суворов», 1941; «Адмирал Нахимов», 1947), сыграли большую роль в развитии советского исторического кинематографа, соединившего достижения киноэпоса и психологического фильма. Разработка совр. темы в послевоенные годы («Возвращение Василия Бортникова» — по мотивам романа Г. Николаевой «Жатва», 1953) сопровождается углубленным исследованием процессов духовного и нравственного развития советского человека. Эстетический арсенал киноиск-ва обогатили теоретические статьи и книги П.: «Кинорежиссер и киноматериал» (1926), «Актер в фильме» (1934) и др.

ПУРИЗМ (от лат. *purus* — чистый) — направление в изобразительном иск-ве, существовавшее во Франции в 1918—25 гг. Его основатели — художник А. Озанфан, архитектор и художник Ш. Э. Жаннере (с 1921 г. известный под именем Ле Корбюзье) в совместном манифесте «После кубизма» (1918) заявили о вырождении синтетического кубизма в чисто декоративное иск-во и представили П. как новое направление, возрождающее здоровое иск-во на принципах *функционализма*, утверждавшего зависимость формы от функции. Они считали, что живопись в абстрактных, холодных формах должна отражать черты инструментов, посуды, орудий, к-рые приобрели классический в своей законченности вид, став предметами-типами, предметами-стандартами, удовлетворяющими потребность разума в единстве и порядке, являясь в то же время вполне понятными для всех без усилий. Пуристы переоцени-

вали непосредственное воздействие на зрителей цвета и геометрических фигур, представляя человека как «геометрическое животное», а живописное полотно трактуя как снаряд, «машину для возбуждения». Схематизированное изображение вещей с его «математическим лиризмом» призвано было лишить полотно пуристов возможности вызывать привычные ассоциации и чувства, к-рые, как считали адепты П., лишь связывают и лишают художника свободы творчества. Отразив влияние машинной эстетики, П. не вылился в сколько-нибудь значительное худож. движение, оставив след в творчестве Ле Корбюзье.

ПУШКИН Александр Сергеевич (1799—1837) — рус. писатель, родоначальник новой рус. лит-ры, создатель рус. литературного языка. Оказал глубокое воздействие на развитие рус. эстетической мысли и худож. критики последующего периода. Хотя П. не оставил специальных трудов по эстетике и теории иск-ва, а его высказывания по проблемам худож. культуры при его жизни не публиковались, осмысление худож. наследия П. явилось одним из решающих стимулов развития рус. эстетической мысли от *Белинского* до наших дней. Да и взгляды самого писателя на вопросы теории лит-ры были настолько глубоки и оригинальны, что по мере их публикации активно влияли на развитие идей в этой области. Начальный период развития эстетических воззрений П. был связан с идеями рус. и фр. просветителей (*Просвещения эстетика*). Влияние предромантических и романтических эстетических концепций (*Карамзина*, В. А. Жуковского) подкреплялось у него прекрасным знанием фр. лит-ры XVI—XVII вв., творчества *Вольтера*, *Руссо*. Отличительной чертой эстетических вкусов П. была их широта: в начале 20-х гг. в его поэтический мир одновременно вошли Байрон и Данте. Сближение с декабристами вовлекло П. в полемику по вопросам *романтизма* и *народности* в иск-ве, в к-рой он занял самостоятельную и вполне определенную позицию. Тезису А. А. Бестужева: «У нас есть критика и нет литературы» П. противопоставил важную мысль о

том, что в России худож. практика идет впереди эстетической мысли. В споре с тем же Бестужевым и В. К. Кюхельбекером он утверждал, что народность заключается не в тематике и не в архаизме, простонародности языка, а в воспроизведении народной психологии, народного взгляда на жизнь, отражающихся «в зеркале поэзии». «Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу», — отмечал П. Под влиянием творчества Шекспира он утвердился в представлении о том, что жизнь есть источник поэзии и объект худож. изображения, что поэт вправе черпать вдохновение во всех сферах действительности, не разделяя ее на «высокую» и «низкую», «поэтическую» и «непоэтическую». Эти представления и определили демократизм худож. мира П., его растущее тяготение к прозе, а в сфере поэтики — позицию, к-рую точно охарактеризовал И. В. Киреевский, назвав П. «поэтом действительности» (П. согласился с этой характеристикой в рецензии на статью Киреевского). Дальнейшее развитие эстетических взглядов П. протекало под знаком историзма, к-рый он толковал как зависимость характеров людей, их поступков и психологии от исторических, культурных и национальных условий. Одновременно понятие исторического прогресса связывалось П. с прогрессом гуманности. Еще в 1826 г. в черновиках романа «Евгений Онегин» появилась строка: «Герой, будь прежде человек», а в 1830 г. мысль эта получила четкую формулировку:

Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран... («Герой»)

Трагическое противоречие между «жестоким веком» и человеческой личностью определило не только политические, но и эстетические размышления П. о роли иск-ва в обновлении человечества (в 30-х гг.). Демократизм и гуманизм позиции П. сделали его творчество одним из осн. источников эстетических идей Белинского 40-х гг., повлияли фактически на всю последующую духовную жизнь России.

Р

РАДИЩЕВ Александр Николаевич (1749—1802) — рус. революционный мыслитель, писатель. В теоретическом и поэтическом наследии Р. заключены идеи, складывающиеся в достаточно стройную систему философско-эстетических и теоретико-худож. воззрений, наиболее полно представляющих позицию рус. Просвещения. В соч. Р. обнаруживается глубокое знание и творческое усвоение идей западноевроп. философии (Локка, Руссо, Монтескьё, Дидро, Гельвеция, Гердера, Шэфтсбери, Баумгартена и др.), вместе с тем его собственная концепция оригинальна, поскольку сложилась в соответствии с потребностями развития общественного сознания России, является своеобразным итогом предшествующих приобретений отечественной философско-эстетической мысли и содержит творческий импульс для ее последующего развития. Р. утверждает материалистический тезис о том, что «бытие вещей независимо от силы познания о них и существует по себе». Соответственно прекрасное трактуется им как объективное свойство природы, причем «первый мах в творении всемогущим был; вся чудесность мира, вся его красота суть только следствия». Эстетические категории совершенства и гармонии выступают у Р. как определение закона природы, цель и критерий становления природных форм. «Что бы представляла тогда природа, кроме смеси нестройной (хаоса), ежели лишена была бы она оной пружины? Поистине она лишилась бы величайшего способа как к сохранению, так и к совершенствованию себя». При этом постижение «пружины» мироздания, переживание и

сознательное действие по сохранению и утверждению совершенства в общественном, нравственном и худож. созидании есть, по Р., сущностная способность человека, определяющая его центральное место в философско-эстетической «картине мира». Ибо без мыслящего существа «вся красота мира ничтожествовала бы». Связь человека с окружающим миром трактуется Р. как органическое единство: в акте эстетического переживания человек «проявляет» красоту природы и сам в своей физической и духовной сущности выступает как ее часть, являя собой высшую меру совершенства «вещественности». Полученные человеком от рождения способности: рука, речь, особые свойства восприятия, сопряженного с эмоционально-оценочным суждением, способствуют удовлетворению его стремления к познанию, действию, совершенствованию. Закон стремления к совершенству и гармонии, действующий в природе, нравственном мире и худож. творчестве, проявляется и в общественной истории. Он ассоциируется у Р. с понятием «вольность». Вольность — сила, от которой зависит благосостояние государств, «цветение» наук и художеств; ею определяется успех творческого гения, гражданская ценность его творений. Как существо свободное, человек «всегда стремится к прекрасному, величественному, высокому». Его природная способность к эстетическому переживанию — мощный стимул нравственного и общественного совершенства. Развивая просветительское учение о совершенном человеке, Р. дополнил его идеей гражданского долга Сына отечества

участвовать в благоденствии себе подобных, в борьбе с «деспотичеством» и рабством. Художник как истинный Сын отечества призван своим творчеством служить согражданам. Размышляя о возможностях отдельных *видов искусства (архитектуры, музыки, живописи, скульптуры)*, Р. неизменно подчеркивал их роль в эстетическом, следовательно, гражданственном воспитании соотечественников. Осн. соч., в к-рых представлена эстетическая концепция Р.: «Слово о Ломоносове» (1780), ода «Вольность» (ок. 1783), «Беседа о том, что есть Сын отечества» (1789), «Письмо к другу, жительствующему в Тобольске...» (1790), «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790), трактат «О человеке, его смертности и бессмертии» (1792, опубликован в 1809 г.).

РЕАЛИЗМ (от позднелат. *realis* — вещественный, действительный) — творческий принцип, на основе к-рого *характеры* и обстоятельства в худож. произв. объясняются социально-исторически, а их закономерная причинностная связь (социальный детерминизм) раскрывается в качественном и самоценном развитии (историзм) посредством *типизации* фактов действительности, т. е. соответственно первичной реальности. По выражению *Энгельса*, «реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах» (т. 37, с. 35). В реалистических произв. человек предстает общественным существом, взаимодействующим с объективными условиями жизни (социальный детерминизм — это и есть типическая связь характеров и обстоятельств). Р. возник как преемник-оппонент *романтизма*. Первые художники-реалисты — писатели *Пушкин*, *Стендаль*, *О. де Бальзак*, *Ч. Диккенс* и др. — не называли себя так; теория не сразу осознала значение переворота в иск-ве: до 20—30-х гг. XIX в. все мировое иск-во объясняло человека и об-во вне конкретных условий социальной среды определенного исторического времени. В Р. человеческий характер раскрывается гл. обр.

опосредствованно, через отдельное как проявление общего, акцент при этом переносится на ценность исторически неповторимого; социально-исторические проблемы как таковые, в их собственном содержании, предстали здесь как осн. в магистральной линии иск-ва. В конце 40—50-х гг. XIX в. литературные противники фр. писателя *Шанфлэри* и его единомышленников называли их остро критическое творчество «реализмом». *Шанфлэри* принял это название, закрепив в сборнике статей «Реализм» (1857), хотя и истолковывал его во мн. натуралистически и неисторично. В России термин «Р.» первым применил к лит-ре критик *П. В. Анненков* (1849), но *Белинский*, *Добролюбов*, *Писарев* не пользовались им в этом значении, характеризуя реалистическое иск-во др. терминами и описательно. В значении осн. худож. принципа (понятие «метод» закрепилось за ним лишь в советской худож. критике на рубеже 20—30-х гг.) этот термин вошел в обиход в России и Европе с 60-х гг. XIX в. Мн. зарубежные теоретики до сих пор понимают Р. плоско, как отражение наличной действительности, и не отличают его от *натурализма*. В советской эстетике и искусствоведении идут споры о временных границах Р. Одни теоретики распространяют это понятие на иск-во Возрождения, XVII в. и Просвещения, др. связывают его нач. с *критическим реализмом* XIX в., в к-ром худож. постижение характера связано с историческим временем, с отражением его социальных проблем. Мн. искусствоведы признают наличие Р. в *изобразительном искусстве* XVII—XVIII вв. (творчество *Рембрандта*, *Хогарта* и др.), иногда и предшествующих столетий. В *живописи* Р. теснее, чем в лит-ре, связан с изобразительными средствами, создающими иллюзию зрительной достоверности, но и здесь его гл. признак — постижение социального характера человека, в к-ром художник осознанно воплощает тревоги и радости своего неповторимого времени, и выражение соответствующего настроения (особенно в сюжетах, где портрет не играет решающей роли). Поэтому мож-

но считать, что в изобразительных видах иск-ва в целом Р. завоевал прочные позиции также в XIX в., а не ранее. Понятие «Р.» применимо не только к худож. лит-ре и изобразительным видам иск-ва, где образное отражение действительности достигает чувственно-визуальной достоверности, но и к т. наз. выразительным иск-вам. Так, в *музыке* Р.— это передача настроения, самоощущения личности в общественной среде, к-рую она приемлет или отвергает в зависимости от характера последней. Р. тесно сопряжен с демократизмом. В социально-исторических рамках Р. мн. теоретики выделяют два осн. творческих метода: критический реализм и *социалистический реализм*. Нек-рые совр. художники и теоретики претендуют на обоснование др. реалистических методов: напр. «революционного Р.» как переходной ступени к социалистическому Р. (монгольская лит-ра), «магического Р.» в латиноамер. иск-ве (*Латиноамериканская эстетика*), где социально-исторический детерминизм совмещается с общечеловеческим объяснением действительности по моделям мифологических представлений.

РЕВОЛЮЦИОННО-ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА — система теоретических взглядов на *эстетическое* в действительности и иск-ве, исторически складывающаяся в русле национального революционно-демократического движения. Будучи органической частью идеологии революционеров-демократов, Р.-д. э. тесно связана с их социально-философскими, историческими, экономическими, политическими, этическими воззрениями, а нередко и неотделима от них. Как и революционно-демократическая идеология в целом, Р.-д. э. проникнута идеями демократизма (народовластия) и революционности в широком смысле и направлена в конечном счете против любых проявлений и остаточных форм феодализма как общественного строя и духовного уклада. В тех национально-исторических условиях, где борьба демократических сил против устоев феодально-крепостнической системы и политического абсолютизма носила затяжной

характер (в Германии, России, Болгарии и нек-рых др. европ. странах — в XIX в., в Китае и ряде развивающихся стран — в XX в.), Р.-д. э. играла ведущую роль в развитии всей общественной мысли. Наиболее завершенный, системный вид обрела рус. Р.-д. э., сформировавшаяся в 40-е гг., а затем интенсивно развивавшаяся вплоть до конца 70-х гг. XIX в. Именно она дала развернутые, классические образцы эстетики этого типа, ярко представленные именами *Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова, Писарева*. Существенную роль в развитии рус. Р.-д. э. сыграли Н. А. Некрасов, Н. П. Огарев, М. Л. Михайлов, М. А. Антонович, М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. В. Шелгунов, *Стасов*. Рус. Р.-д. э. оказала большое влияние на эстетические воззрения представителей народов, вошедших после социалистической революции в состав СССР (на Украине — Т. Г. Шевченко, Марко Вовчок, *Франко*; в Грузии — И. Г. Чавчавадзе, А. Р. Церетели; в Азербайджане — М. Ф. Ахундов; в Армении — М. Налбандян; в Казахстане — Ч. Ч. Валиханов и др.). В идеологии рус. революционеров-демократов эстетика не случайно занимала центральное место. Растущее влияние рус. реалистической лит-ры и иск-ва, идеологическая борьба в сфере эстетики выдвинули на передний план в рус. Р.-д. э. проблемы сущности и общественной роли иск-ва, принципов худож. отражения действительности, худож. правды, *народности искусства*. При этом в неблагоприятных идеологических и цензурных условиях России Р.-д. э. аккумулировала в себе не только собственно эстетическую проблематику, но и социально-философские, нравственно-этические, политические и даже экономические концепции, выполняя в общественной жизни функции, непосредственно не свойственные традиционной эстетике,— просветительские, социально-педагогические, агитационно-пропагандистские и организационные. Как явление комплексное, рус. Р.-д. э. была социально-динамичной, революционно-наступательной силой, выразившей и формиро-

вавшей общественное мнение, а подчас и непосредственно влиявшей на ход исторических событий. В процессе полемики и борьбы с официозной журналистикой, православно-клерикальной ортодоксией, идеалистической нормативной эстетикой, теориями «искусства для искусства», консервативными утопиями славянофильства (*Славянофилов эстетика*) и почвенничества, а также либерально-западной апологетикой буржуазного пути развития рус. революционеры-демократы уточняли, полемически заостряли свои идейно-эстетические позиции. Ориентация эстетической теории и практики рус. революционной демократии на совр. им социальную действительность в ее историческом развитии вызвала к жизни основополагающий для Р.-д. э. принцип конкретного историзма. В тех редких случаях, когда ее представителями допускались отступления от этого принципа или когда он претворялся ими в анализе худож. практики недостаточно последовательно, Р.-д. э. ждали неудачи (напр., необъективные оценки творчества *Пушкина*, А. Н. Островского, М. Е. Салтыкова-Щедрина у Писарева, И. С. Тургенева и *Достоевского* у Антоновича и др.). Возникали в Р.-д. э. и «разночтения» в трактовке принципов материалистической эстетики. Если Белинский в 40-е гг. был убежден, что иск-во «выше» природы, что действительность в нем возведена *художником* в «перл создания», то Чернышевский в 50-е гг. утверждал, что иск-во «не должно думать быть выше действительности», потому что «действительность выше мечты». В 60-е гг. Писарев выдвинул полемический лозунг «разрушения эстетики», направленный против теорий «чистого искусства» и понятый реакцией как буквальный эстетический нигилизм. Развивавшаяся в 60-е гг. полемика между революционно-демократическими журналами «Современник» (Антонович, Салтыков-Щедрин) и «Русское слово» (Писарев, В. А. Зайцев), получившая в консервативно-либеральной печати название «раскол в нигилистах», свидетельствовала, однако, о др. — о

стремлении выработать оптимальный ответ Р.-д. э. на наступление реакции в период общественного спада в России. Но все же полемические крайности приверженцев Р.-д. э., чреватые уступками вульгарному материализму и позитивизму, метафизике и эклектическим концепциям, обнажили методологическую ее ограниченность, неспособность подняться до понимания диалектического и исторического материализма. Проявился и определенный «литературоцентризм» рус. Р.-д. э., приводивший к недооценке эстетических возможностей *изобразительного искусства* и особенно *музыки* (уже в диссертации Чернышевского, но особенно у Писарева). Все это не дает тем не менее оснований для умаления значения Р.-д. э. в истории мировой культуры. Рус. революционные демократы последовательно отстаивали материалистические позиции в эстетике. Утверждение ими объективности *прекрасного* в природе и об-ве не исключало тезиса о возможности революционного преобразования жизни по законам *красоты*, социальной справедливости и гуманности. Борьба рус. Р.-д. э. за *реализм* была неотделима от признания за эстетической деятельностью права на объяснение действительности и вынесение приговора над жизнью (включая критику пассивности и покорности крестьянства — того класса, идейным выразителем которого были рус. революционеры-демократы). Все эти особенности Р.-д. э. позволили ей не только подготовить эстетические теории рус. народничества (П. Л. Лавров, Н. К. Михайловский, П. Н. Ткачев и др.), но и стать одним из источников марксистско-ленинской эстетики (в лице *Плеханова*, *Ленина*, *Воровского*, *Луначарского*, *Ольминского* и др.).

РЕМЕСЛО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — культура трудовых профессиональных навыков и технических приемов худож. обработки различных материалов (металла, кожи, тканей и т. д.), вырабатываемая в процессе накопления творческого опыта мастеров, создающих худож. изделия. Профессиональный опыт Р. х. складывался, путем открытия

наиболее эффективных в эстетическом смысле приемов и техники худож. обработки материала, доведения ее до совершенства. Этот опыт накапливался веками, передавался из поколения в поколение. В старину по Р. х. судили о благосостоянии страны и общем уровне ее культуры. Мастера Древн. Руси и западноевроп. средневековья делились по профессиям, в рамках к-рых обладали универсальным умением применять различные приемы худож. обработки того или иного материала. Так, золотых и серебряных дел мастера владели приемамиковки, литья, чеканки, филиграни, гравировки, чернения по серебру, эмальерным делом. Они специализировались по видам изделий (оружие, книжные оклады, ювелирные украшения и т. д.). Подобного рода специализация имела место в гончарном Р., ткачестве, худож. шитье и т. д. В Древн. Киеве, напр., было 60 различных ремесленных профессий. По социальному положению ремесленники делились на вотчинных, работавших при княжеском дворе, и монастырских, на городских и посадских. Первые работали по заказу тщательно и долго, достигая высочайшего совершенства и искусности в работе. Посадское Р. х. получило отражение в творчестве городских мастеров, связанных с рынком. У них вырабатывалось умение экономными средствами достигать худож. эффекта, приближающего изделие к дорогим образцам. Общие эстетические идеалы народа, профессиональный артистизм ручного труда определяли развитие культуры Р. х. Творчески создавалась каждая вещь. Артистизм мастера высоко ценился; принадлежность к разряду мастеров определялась умением совершенно выполнить самое трудное худож. изделие. На Руси существовали ремесленные корпорации, организованные по типу западных цехов. Их деятельность регулировалась особыми правилами и законами. Развиваясь на основе народных традиций, Р. х. каждой страны сохраняло свою национальную самобытность и в то же время отражало развитие мировых стилей. Р. х. правомерно называть и деко-

ративно-прикладным искусством, поскольку его развитие неотделимо от худож. образности, эстетики, культуры каждого народа.

РЕНЕССАНС в искусстве (фр. *renaissance* — возрождение) — одна из крупнейших эпох в истории мировой культуры, отразившая начало перехода от феодализма к капитализму, формирование светской культуры, гуманистического сознания, порывающего с религиозным мистицизмом. Р. в Западной Европе ориентировался на возрождение античной культуры (отсюда и название), что давало возможность, опираясь на опыт и авторитет *шедевров* иск-ва прошлого, добиваться гармонического единства телесного и духовного, чувственного и интеллектуального в человеке, способствовать прогрессивному развитию худож. культуры. Энгельс определял Р. в Западной Европе как «величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством...» (т. 20, с. 346). Как содержательно-формальное явление культуры Р. базируется на диалектическом характере ее развития, на ощущении неразрывности культуры прошлого и настоящего, на осознании переходности периода, связываемого с понятием «Р.». В эстетику и теорию худож. культуры это понятие вошло в XVIII в., а более широко — в середине XIX в., после публикаций фр. историка Ж. Мишле и особенно швейцарск. историка и философа культуры Я. Буркхардта, чье исследование «Культура Ренессанса в Италии» (1860) показало роль в истории культуры личности, утверждающей свое право на свободное развитие. Впоследствии было установлено, что понятие «Р. в и.» введено еще в XVI в. итал. живописцем, архитектором и историком иск-ва Дж. Вазари, а использовалось фактически раньше, со времен античности, с целью подчеркнуть безостановочность прогресса в культуре, его способность задержаться, иногда на длительный срок, а потом «возродиться». В конце XIX в. Вёльфлин на базе разработанного им историко-критического изучения *стиля* по типологическому принципу ввел связан-

ную между собой пару понятий «Р.» и «барокко», с характерными для них изобразительными принципами — соответственно «линейным» и «живописным», утверждая двуединство этих принципов и цикличность развития в иск-ве. В XX в. *Панофский*, особенно в книге «Ренессанс и ренессансы в западном искусстве» (1960), расширил трактовку этого понятия для выработки метода детального исследования исторической эволюции стиля в иск-ве. В совр. эстетике и искусствознании идут споры по вопросу определения сущности и временных границ Р. в и. Споры эти затрагивают проблемы гуманизма и роли иск-ва в об-ве, его периодизации на рубеже феодальной и капиталистической общественно-экономических формаций. В своем классическом выражении Р. в и. охватывает период развития иск-ва Западной Европы с XIII по XVI в. Причем в нем как самостоятельные выделяются периоды проторенессанса, раннего, Высокого и позднего Возрождения. Это членение относится в первую очередь к иск-ву Италии. В Нидерландах, Германии, Франции и Испании XV—XVI вв. черты, родственные иск-ву итал. Р. (интерес к личности человека и его роли в мире, освоение традиций античной культуры, связь иск-ва с эстетикой гуманизма), проявились преимущественно в *живописи*. В отличие от Италии в этих странах выделяются два периода — истоки и начальная пора Северного Возрождения и собственно Северное Возрождение, совпадающее по времени с поздним Возрождением в Италии (после 1540 г.). Аналогичные процессы, протекавшие в иск-ве Восточной Европы, Азии и Дальнего Востока, позволяют определять их как варианты «грузинского», «китайского» и т. д. Р. Во всех случаях данные процессы имели свои отличительные черты, обусловленные типом культуры и преломляемые в различных *видах искусства*. Р. в и. выдвинул на первое место личность *художника* как творца стиля и общественного деятеля, отражающего существенные тенденции своего времени и связывающего их с постижением сущности чело-

века и природы в целом. Это достигается специально выработанными методами худож. творчества для передачи богатства и красоты реальной действительности на основе соединения интуитивного и интеллектуального, худож. образного и научного постижения мира (*Возрождения эстетика*). Крупнейшими представителями Р. в и. были живописцы, архитекторы, скульпторы, поэты, драматурги: в раннем Возрождении (Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо, *Альберти*, Донателло, Я. ван Эйк), Высоком Возрождении (*Леонардо да Винчи*, Микеланджело, Рафаэль, Ф. Рабле, А. Дюрер), в позднем Возрождении (У. Шекспир, М. Сервантес) и др. В своем творчестве они не только создали идеал гармоничного и свободного человеческого бытия, но и выразили сложность и противоречивость жизни, ее драматизм, продемонстрировали свою включенность в мировую историю культуры.

РЕСКИН (Ruskin) **Джон** (1819—1900) — англ. мыслитель, эстетик и худож. критик, публицист. Концепция иск-ва и *красоты* Р. (близкая англ. *романтизму*) основана на религиозно-идеалистическом, пантеистическом воззрении на мир. *Прекрасное*, красота («печать бога на его творениях») есть, по Р., объективное свойство, присущее природе (включая и человека), не обезображенной машинной цивилизацией. В этом смысле действительность выше иск-ва. Ее красоту (единство духа и материи, истины и добра, *гармонию* и *совершенство* форм) индивид распознает с помощью эстетического чувства (вкуса), к-рое нельзя отождествить ни с рассудком, ни с чувственным желанием; это особое, присущее личности духовное созерцание. В отличие от науки, познающей предметы сами по себе, иск-во и лит-ра видоизменяют предметы (реально или идеально), изображая их сквозь призму чувств, одухотворяя их (Р. наз. это «патетической иллюзией»). Возникновение иск-ва он объясняет наличием у человека подражательного инстинкта, бессознательного влечения к воплощению в материале, слове духовных сил, -скрытых за внеш-

ней стороной бытия. Цель прекрасного иск-ва — усиление религиозного чувства людей, совершенствование их нравственности, эстетизация их практической и материальной жизни. Р. считал, что иск-во любой нации указывает на ее социально-политические добродетели, служит критерием ее эстетического состояния и играет важную воспитательную роль в жизни об-ва. Он отвергает натурализм и «искусство для искусства». Задача художника — реализовать свою идею, замысел через правдивое воспроизведение (с помощью худож. воображения) «естественной» природы и человека, находящегося в гармоничном единстве с ней, т. е. такого, каким он был до разрушающего воздействия на него разделения труда. Выбор возвышенного сюжета, акцент на наиболее светлых сторонах изображаемого, уважение к национальным традициям, стремление к правдивости и духовности, символизация — непеременимые, с т. зр. Р., условия создания худож. ценностей. Категории *безобразного* и *низменного* остаются за пределами эстетики Р. Его противоречивый социально-эстетический идеал носит романтико-утопический характер: в условиях сложившегося классового деления об-ва, он проповедовал всеобщий ремесленный и крестьянский труд, соединяющий в себе затраты умственных и физических сил. Такой труд, по мнению Р., призван оздоровить, облагородить об-во, способствовать расцвету иск-ва (прежде всего на основе синтеза антично-классического и готико-романтического направлений). Капиталистическая же цивилизация, порождая культ мамоны, вульгарность, нищету и загрязнение земли, враждебна красоте и творческому труду. Р. оказал большое воздействие на культурную жизнь Англии (*Прерафаэлиты*, *Моррис* и др.). Толстой назвал его одним «из замечательных людей» мира. Соч.: «Современные живописцы» (1843—60, 5 т.), «Прерафаэлитизм» (1851), «Камни Венеции» (1851—53, 3 т.), «Политическая экономия искусства» (1857), «Лекции об искусстве» (1870), «Художественный вымысел: прекрасное и безоб-

разное» (1880), «Искусство Англии» (1884) и др.

РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА (от лат. *receptio* — принятие, прием) — одно из направлений в совр. западной эстетике, сформировавшееся к концу 60-х гг. Первым текстуальным документом Р. э. принято считать тезисы Г. Р. Яусса (ФРГ), опубликованные в 1967 г. Исходным тезисом Р. э. является положение о том, что иск-во нельзя понять, обращаясь только к худож. произв. и акту его создания. Для понимания худож. смысла необходимо представить и установить его протяженность между двумя началами — худож. произв. и воспринимающим его субъектом (реципиентом), отказавшись от мысли о жесткой и однозначной сращенности худож. смысла и произв. За этим положением стоит многолетняя практика рецептивно-исторических исследований, накопленные в них факты об исторических изменениях восприятия, а также практика социологических исследований чтения, позволившая выявить широкий, внутренне противоречивый диапазон отношения к произв. иск-ва в пределах одной исторической ситуации. Р. э. возникла как попытка осмыслить и преодолеть трудности, связанные с фактами восприятия иск-ва и подвижности его смысла, с колебаниями и противоречивостью в оценках отдельных худож. произв. Р. э. подвергла критике идею автономности худож. текста и объявила всю традиционную эстетику «имманентной» и тем самым не заслуживающей доверия. Не случайно Г. Р. Яусс связывает Р. э. со сменой парадигмы (системы понятий, модели) в эстетике. Чтобы понять и объяснить, что происходит с худож. произв. при его встрече с реципиентом, в Р. э. вводится несколько представлений, к-рые чаще всего заимствуются у герменевтической теории *интерпретации* (*Герменевтика и искусство*). Одним из таких концептуальных представлений является «принцип истории воздействия», согласно к-рому, чтобы понять смысл худож. произв., требуется проанализировать всю историю его вхож-

дения в культуру, проследить все исторические этапы его восприятия, выявить тенденцию его понимания. При худож. восприятии, утверждает Р. э., встречаются и взаимодействуют истории функционирования произв. и опыта культурного становления реципиента. Их взаимодействие, взаимопроникновение исторически обусловлено, имеет конкретный возможный «горизонт». Т. обр., не материальная структура произв. является носителем худож. значения, а оно, будучи социальным по своей природе, закрепляется в социальном пространстве. Р. э. подчеркнула объективность различий в восприятии иск-ва, справедливо объясняя их исторически культурным функционированием произв. и уровнем духовной подготовки воспринимающего иск-во человека. В то же время идейная платформа Р. э. как направления остается противоречивой. Нацеленная на реальные, злободневные проблемы эстетического исследования, Р. э. не смогла, однако, дать их всестороннего и исчерпывающего анализа. Это объясняется тем, что представители Р. э. компилятивно заимствуют отдельные фрагменты из др. концептуальных построений — герменевтики, структурализма, лингвистики и т. д., к-рые трудно согласуются между собой, а нередко прямо противоречат друг другу. Верно подчеркивая подвижность смысла худож. произв., зависящего от диалога с читателем, Р. э. абсолютизирует эту подвижность, не учитывая устойчивой программы смысла, заложенной в произв., и границ вариативности его прочтения.

РИД (Read) **Херберт** (1893—1968) — англ. эстетик, искусствовед и худож. критик. В буржуазной эстетике развиваются нек-рые идеи Р. в сфере *технической эстетики и дизайна*, теории совр. иск-ва и *эстетического воспитания*. Эклектически сочетая в своем концептуальном поиске идеи *Платона* и *Шиллера*, *Рёскина* и *У. Морриса*, *Юнга* и гештальтпсихологии, Р. стремился теоретически обосновать социальную программу действий по восстановлению гармонического развития человечества, нарушенного машинной

цивилизацией, — программу, к-рую он образно именовал «освобождением робота». Гармоническое развитие, к-рое и есть, по Р., эстетическое, призвано остановить растущую дезинтеграцию личности, выраженную в распаде единства мысли и действия, знания и веры, социального и индивидуального. Противоборство человека и машины, считает Р., опредметило в процессе и продукте труда конфликт труда и игры, части и целого, материала и цели, формы и функции. В превращенной форме Р. выявляет действительную связь между условиями совр. капиталистического производства и духовным отчуждением субъекта труда. Но, опираясь на метафизическую методологию, он абсолютизирует эти условия и строит утопическую программу их преодоления как абсолютную деидеологизацию. Идеалом у Р. оказываются эстетическое в иск-ве и предметной среде как абстрактная иррациональная форма, эстетическая деятельность как ритуальное единство чувства и действия, эстетическое воспитание как спонтанное саморазвитие у личности творческого инстинкта к формообразованию. Таков философский тупик исканий Р. Но выявление реальных противоречий совр. буржуазного об-ва, протест против отчуждения личности, защита духовных ценностей индивидуального и общественного развития делают Р. одним из представителей гуманистического направления в западной эстетике, к-рое противостоит *дегуманизации искусства*. Осн. работы Р. по эстетике: «Значение искусства» (1931), «Искусство и промышленность» (1934), «Искусство и общество» (1936), «Воспитание средствами искусства» (1943), «Философия современного искусства» (1952), «Образ и идея» (1955), «Освобождение робота» (1966).

РИТМ (греч. *rhythmos* — мерное течение) — одно из средств формообразования в иск-ве, основанное на закономерной повторяемости в пространстве или во времени аналогичных элементов и отношений через соизмеримые интервалы. Р. выполняет одновременно функцию расчленения и интеграции эстети-

ческого впечатления. Худож. Р. имеет начало и конец, кульминационный центр (*Кульминация*) и развитие. Он характеризуется наличием акцентов и пропусков в системе повторяющихся форм и интервалов, активизацией принципа соотношения с целью выразить определенный идейно-худож. замысел, разрушить монотонность и однообразие худож. текста. Категория Р. в иск-ве тесно связана с категорией метра, выражающей упорядоченность, в основе к-рой лежит соблюдение *меры*. Это язык, схема или худож. норма для любой системы повторов в любом виде иск-ва. Единство нарушений и ненарушений этой нормы и создает определенный Р. В тех видах и жанрах иск-ва, в структуре к-рых прежде всего моделируются человеческие идеалы, чувства, настроения (напр., в *архитектуре*, *орнаменте*, *музыке*, *танце*, *поэзии*), сложилась относительно устойчивая, традиционная система Р., осн. ритмических фигур или постоянного ритмического фона. Менее нормативен Р. в *киноискусстве*, *живописи*, худож. прозе, хотя и здесь он имеет важное значение как средство выразительности. Худож. Р. ориентирован на ритмические закономерности, существующие в объективном мире, вместе с тем он соотносится с психофизиологической природой человеческого восприятия.

РИТОРИКА (от греч. *rhator* — оратор) — сложившаяся в античности и унаследованная последующими эпохами нормативистская теория ораторского иск-ва и — шире — худож. слова вообще. Само существование Р. предполагает развитую литературно-теоретическую и литературно-критическую рефлексию, т. е. осознание худож. лит-рой себя как автономной реальности особого рода, несводимой к реальностям быта, культуре и т. п. В Греции V—IV вв. до н. э. подъему гносеологии и логики соответствовал подъем поэтики и Р. Дорефлективные эпохи (напр., культуры древн. Ближнего Востока или греч. архаика) имели разработанную практику этикета публичной речи, но не имели и не могли иметь Р. С др. стороны, функционирование Р. как универсаль-

ного принципа словесной и вообще гуманитарной культуры предполагает, во-первых, устойчивую концепцию литературного жанра как суммы этикетных норм в контексте противоположения «*возвышенного*» и «*низменного*», во-вторых, незыблемость, неизменность идеала, передаваемого из поколения в поколение; в-третьих, господство т. наз. рассудочности, т. е. ограниченного рационализма, не знающего своей диалектической противоположности — того протеста против «*рассудочного*», к-рый со времен *сентиментализма* и особенно *романтизма* свойствен новоевроп. эстетике. Характерный для Р. подход к обобщению действительности ориентирует на разработку «общих мест» по образцу формально-логических, геометрических или юридических правил (*Аристотель*, Евклид, римское право). Хотя Р. открыла и широко внедрила интерес к индивидуальной *манере* художника слова (и — шире — вообще *художника*), общие понятия и правила жанра имеют для нее приоритет перед личностью автора (*Авторство в искусстве*). Творцу для того и дана его индивидуальность, чтобы вечно участвовать в «*состязании*» со своими предшественниками в рамках жанрового канона. Эта концепция значима для иск-ва целого ряда эпох — от античности до *классицизма*: Вергилий «состязается» с Гомером, европ. эпические поэты вплоть до «Генриады» *Вольтера* и «Россияды» М. М. Хераскова — с Вергилием, Рафаэль — с античными образцами. Фр. живописцы Н. Пуссен и Ж. О. Энгр — с ними же и с Рафаэлем, и т. д. Конец господства Р. как принципа эстетики проявляет себя в ряде симптомов начиная с XVI—XVII вв. (напр., критика Р. у М. Монтеня и Б. Паскаля, подъем романа, этого «незаконного» с т. зр. Р. жанра). Оспаривается стоявшая за Р. мировоззренческая установка на «рассудочность» (протест Ф. Бэкона против засилья дедукции, вышучивание в романе Л. Стерна «Тристрам Шенди» риторической традиции «утешения» через указание на общую брэнность дел человеческих). Сами слова «Р.»,

«общее место» и т. п. приобретают негативный смысл. Хотя элементы Р. продолжают жить в новой и новейшей лит-ре (В. Гюго, Маяковский, М. Цветаева ничуть не менее «риторичны», чем любые поэты предшествовавших эпох), Р. как целостная система подхода к действительности и творчеству уходит из худож. культуры.

РОД в искусстве — первоначально (начиная с «Поэтики» Аристотеля) одна из трех разновидностей словесного худож. творчества: *эпос, лирика, драма*. В истории эстетики такое членение на Р. в и. обосновывалось по-разному. Обоснование, предложенное Гегелем и разделявшееся Белинским, исходит из предмета изображения в иск-ве: предмет эпического изображения — объективное бытие, лирики — внутренний мир субъекта, драмы — единство объекта и субъекта. На совр. этапе развития эстетической мысли в связи с теорией Р. в и. обсуждаются два вопроса: ограничиваются ли данными тремя Р. возможности отражения жизни в иск-ве слова и свойственно ли родовое членение только лит-ре или его можно обнаружить и в др. видах искусства? Применительно к родовому строению иск-ва слова выдвигается идея о возникновении в лит-ре нового и новейшего времени четвертого Р., в к-ром синтезированы эпос, лирика, драма; таким новым Р. одни ученые считают роман, др. — киносценарий. Правомерность обнаружения родового членения не только в лит-ре усматривается в видоизменении структуры каждого иск-ва под влиянием др. видов иск-ва. В иск-ве слова, согласно этой идее, деление на Р. возникает как результат влияния на него *музыки* (лирика), *театра* (драма) и его самоутверждения как уникального способа худож. освоения мира (эпос). Аналогично и в др. областях худож. творчества: в *изобразительном искусстве* выделение монументально-декоративной живописи, скульптуры, графики есть следствие требований архитектуры, выделение сценографии — плод влияния на них театра, выделение книжной иллюстрации — ответ на потребности лит-ры, а станковая живопись,

графика, скульптура — область самоутверждения этих иск-в, в к-рой раскрываются их собственные, особенные качества. Точно так же музыка, *танец, сценическое искусство* предстают как системы родов, к-рые порождаются необходимостью каждого иск-ва существенно видоизменяться в процессе взаимодействия иск-в (*Синтез искусств*), приспособляясь к «смежному» иск-ву, и одновременно искать собственный язык, утверждающий самобытность и неповторимость данного вида. Р. в и., в свою очередь, распадается на более или менее широкий спектр жанров: скажем, эпический Р. — на народный эпос, сказку, повесть, роман и т. д., драма — на *трагедию, комедию, фарс*, водевиль и т. д., лирика — на гражданскую, любовную, пейзажную и т. д. Родовое деление иск-ва, т. обр., соединяет видовое и жанровое членения, свидетельствуя о стремлении человечества худож. воссоздавать жизнь во всем богатстве ее идейно-эмоциональных и эстетических проявлений.

РОК-МУЗЫКА (от англ. rock — качаться, раскачиваться) — тип совр. молодежной музыкальной культуры, сложившийся на основе рок-н-ролла и бит-музыки. Возник в связи со стихийными социально-политическими движениями протеста в среде западной молодежи (хиппи, «новые левые» и др.), но затем был интегрирован коммерческой поп-культурой. Р.-м. ведет также свое происхождение от негритянского городского песенно-танцевального фольклора, ритм-энд-блюза (вокально-инструментальные модификации блюза) и музыки кантри (коммерциализированные формы евроамер. народной музыки). Она представлена множеством стилевых форм и направлений, национальных и региональных разновидностей. Для нее характерны эклектичность стилистики, случайный характер названий мн. направлений, зачастую являющихся не более чем «товарным знаком», «этикеткой». В совр. Р.-м. можно выделить 6 осн. стиливых групп в зависимости от того, к какому из видов музыкального иск-ва они примыкают по своим

социальным функциям и стилистике: мэйнстрим-рок (сохраняющий преемственность с традиционными формами Р.-м.), поп-рок (относящийся к сфере поп-культуры), фольк-рок (опирающийся на фольклорные традиции), джаз-рок (синтез джаза и Р.-м.), арт-рок (нацеленный на сближение с академическим иск-вом) и авангардный рок (экспериментальные направления). Более частные модификации Р.-м. дифференцируются в зависимости от классово-политической программы музыкантов, отношения к официальной культуре, приверженности той или иной идеологической доктрине, обращенности к определенной возрастной категории слушателей, от способа, характера и степени воздействия на эмоциональную и сенсомоторную сферы сознания слушателей, от исполнительских средств и технической оснащенности рок-группы (электро-рок, электронный рок), места возникновения данной разновидности рока или обусловленности ее создания инициативой к.-л. фирмы звукозаписи. Кроме того, существуют специфически индивидуальные, «именные» исполнительские рок-стили (рок-перформенс), связанные с культом «звезд» (т. наз. «старизм»), их манерой держать себя на эстраде (*имиджем*) и характерными для них стереотипами *интерпретации*. Р.-м. чрезвычайно разнородна и неравноценна в своих проявлениях. Наряду с социально-прогрессивными, демократичными, творчески активными ее направлениями на Западе существуют политически инертные, коммерческие, бунтарско-анархические, проповедующие идеи отчуждения и бегства от социальной действительности, индивидуализм и религиозный мистицизм, прагматизм и культ силы, сексуальную «свободу» и наркоманию. Эти проявления Р.-м. нередко являются извращенной формой стихийного протеста против фальшивых ценностей, существующих в совр. об-ве эстетических идеалов и моральных норм, против жестокого и антигуманного отношения к человеческой личности. В коммерциализированных формах Р.-м. утрачивает свой нонконформистский, оппозиционный характер,

превращается в разновидность сугубо развлекательного или политически ангажированного иск-ва.

РОКОКО (от фр. *rocaille* — раковина) — стиль в иск-ве Западной Европы XVIII в., развивавшийся в промежуточный период между *барокко* и *классицизмом*. Наиболее полно выразился в *архитектуре* и декоративном иск-ве (мебель, роспись на фарфоре и тканях, мелкая *пластика*). Для Р. характерны тяготение к асимметрии *композиций*, мелкая детализовка формы, насыщенная и вместе с тем уравновешенная структура декора в интерьерах, сочетание ярких и чистых тонов цвета с белым и золотом, контраст между строгостью внешнего облика зданий и деликатностью их внутреннего убранства. В иск-ве Р. господствует грациозный, прихотливый, орнаментальный *ритм*. Получивший распространение при дворе Людовика XV (творчество архитекторов Ж. М. Оппенора, Ж. О. Мейсонье, Г. Ж. Боффрана, живописцев А. Ватто, Ф. Буше), стиль Р. вплоть до середины XIX в. называли «стилем Людовика XV». Для обозначения и характеристики особенностей этого стиля понятие «Р.» впервые использовано в работах эстетиков школы швейц. историка и философа культуры Я. Буркхардта, связавших его с эстетической категорией «*изящное*» и трактовавших расширительно, не ограничивая только рамками XVIII в. (напр., «эллинистическое Р.»).

РОМАНСКИЙ СТИЛЬ (от лат. *romanus* — римский) — стилевое направление в западноевроп. иск-ве X—XII вв. (в ряде стран также XIII в.), выразившее стремление королевской власти и церкви опереться на авторитет Римской империи. Р. с. полнее всего выражен в *архитектуре* и скульптурном декоре крупных соборов, располагавшихся на возвышенностях и благодаря этому господствовавших над местностью. Он характеризуется органическим слиянием рациональной структуры сооружений и их мощных конструкций с высокой экспрессивностью многофигурных скульптурных композиций, в к-рых темы Нового завета

(прежде всего страшный суд), выражены пластическим языком, имеющим мало общего с античными образцами. Программный характер Р. с., пронизанного стремлением отразить пугающее могущество божества, ясно выражен в надписи на портале собора XII в. в Отене (Франция): «Пусть страх порази́т здесь всех, кто опутан земными пороками, ибо судьба их явлена в ужасе этих фигур!» Тем не менее элементы мирского мироощущения (напр., изображения животных и растений), *гротеска* и *сатиры* проникали в произв. Р. с., что вызывало резкий протест отцов церкви во главе с Бернаром Клервоским, писавшим о прихожанах: «Им интереснее разглядывать эти изображения, чем читать священные книги». Наличие такого рода элементов сближает Р. с. с древнерус. иск-вом Владимиро-Суздальской земли (*Древнерусская эстетика*). Их наследует и развивает иск-во *готики*. До конца XIX в. Р. с. не выделяли из общего представления об иск-ве раннего средневековья. Интерес к его специфике характерен для исследователей XX в.

РОМАНТИЗМ (фр. *romantisme*) — идейное и худож. движение в европ. культуре, охватившее все *виды искусства* и науку, расцвет которого приходится на конец XVIII — начало XIX в. Р. был порожден совокупностью мн. причин, как социально-исторических, так и внутрихудож. Важнейшей среди них было воздействие нового исторического опыта, к-рый принесла с собой Великая фр. революция. Этот опыт требовал осмысления, в т. ч. и худож., и вынуждал пересматривать творческие принципы. Мн. идеи Р. почти за полувековой период его существования претерпели заметную эволюцию, но общие мировоззренческие установки развивались в русле единой эстетической ориентации и находили поддержку у представителей различных его школ. Гл. центром романтического движения стала Германия: именно в произв. немец. поэтов и философов черпали впоследствии свои идеи романтики Англии и Франции, Польши и России. Эпоха Р., пришедшая на смену эпохе

Просвещения, во мн. была ее противоположностью. Однако уже просветительская культура породила внутри себя своеобразное явление, т. наз. *предромантизм*. Гл. его представителями были поэты «веймарского классицизма» (*Гёте, Шиллер, К. М. Виланд*), а также такие мыслители, как *Лессинг, Гердер* и *Винкельман*. Не порывая с традициями просветительской эстетики (*Просвещения эстетика*), предшественники Р. сумели разглядеть ее слабые стороны и критически их оценить, выступив прежде всего против абсолютизации формальных моментов худож. деятельности и прямолинейно-рассудочной ее интерпретации. Продолжившие критику творческих принципов просветителей, романтики рассматривали иск-во как сферу раскрепощения многообразных способностей личности, ее свободной и непринужденной самореализации. Это обусловило тот факт, что и философия, и филология, и даже интерес к естественным наукам, как правило, приобретали в Р. эстетический оттенок, были неразрывно связаны с проблемами эстетики и теории иск-ва. Гл. авторитетами романтической эстетики и философии иск-ва были братья *А. и Ф. Шлегель* (организовавшие журнал «Атенеум», сыгравший большую роль в консолидации движения), *Новалис, Шеллинг, Ф. Шлейермахер* — мыслители раннего, т. наз. иенского Р., исторически первого и наиболее яркого периода эволюции этого направления. Эстетические манифесты иенского Р. получили свое развитие в творчестве таких его глашатаев в лит-ре, как *И. К. Ф. Гёльдерлин, Л. И. Тик*, а впоследствии — *Гофман*. В Англии ранний Р. был представлен поэтами *Вордсвортом* и *С. Т. Колриджем*, во Франции — *Ф. Р. Шатобрианом*. Затем Р. быстро разветвляется и возобновляется во все новых формах (*Дж. Н. Г. Байрон* — в Англии, *В. Гюго* — во Франции, *В. А. Жуковский, М. Ю. Лермонтов* — в России), захватывает живопись (*Ф. О. Рунге и К. Д. Фридрих* — в Германии, *Т. Жерико, Э. Делакруа* — во Франции), а позднее музыку (нем. композиторы *К. М. Вебер, Р. Шуман*,

Р. Вагнер). Мн. романтикам представлялось, что иллюзии, рожденные подъемом фр. революции, найдут воплощение в реальности буржуазного об-ва. Поэтому они так мучительно переживали крушение этих иллюзий. Двойственность этого романтического мироощущения соответствовала объективной картине событий, о к-рых *Энгельс* писал: «...установленные «победой разума» общественные и политические учреждения оказались злой, вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей» (т. 19, с. 193). Сложный опыт фр. революции укрепил в романтическом сознании идею многомерности объективной действительности (как природной, так и социальной), неисчерпаемого богатства скрытых в ней возможностей. Именно на раскрытие этой темы направлены гл. усилия романтической эстетики и худож. практики. Важное место в эстетике Р. занимает концепция *иронии*. И как философская позиция, и как своеобразный худож. прием, романтическая ирония представляет собой способ диалектически объемного отображения окружающего мира. Увиденные через призму романтического «притворства», сомнения, недоверия, внутренний мир человеческой личности и драматизм объективного исторического процесса обнаруживают богатство скрытых возможностей, воспринимаются неоднозначно и многопланово. Однако попытка романтиков возвыситься над прозой бытия не превращается у них в процесс отвлеченной «эстетизации» жизни, т. к. неразрывно связана с отрезвляюще-критической работой сознания. *Эстетизм* проявляется лишь в позднем Р. и постромантизме. И происходит это, поскольку ослабевает присущая ранне-романтическому восприятию способность к саморефлексии. На смену артистически игровому изображению действительности приходят утопии либерально-гуманистического ее истолкования. Двойственной реакцией романтиков на события фр. революции, заставившей их «видеть все в средневековом, романтическом свете...» (Маркс К., *Энгельс Ф.*, т. 32, с. 44), во мн. обуслов-

лен и их интерес к демократическим, народным явлениям средневековой и ренессансной культуры (*Ренессанс в искусстве*). Романтики наследуют от средневековья не столько мрачную фантастику, сколько вкус к сказке и поверью, свободный дух карнавальности (*Карнавал*), страсть к гротескному преувеличению и игровой непринужденности арабески. Объединить все эти моменты должна, по их мнению, поэзия в высшем смысле слова. Наиболее же адекватной формой для такого универсального поэтического синтеза им представлялся роман. Этот жанр объединяет поэзию и философию, устраняет границы между худож. практикой и теорией, становится отражением в миниатюре всей литературной эпохи, соединяя худож. ее осмысление с историческим. Классическими примерами экспериментов в этом направлении являются романы «Люцинда» (1799) Ф. Шлегеля и «Генрих фон Офтердинген» (1802) Новалиса с их изящным юмором, тонкими аллегориями, сказочными образами и многочисленными поэтическими вкраплениями. Хотя поздние варианты романтических тенденций в понимании мира и бытия как эстетической целостности существуют в иск-ве (и в науке) очень долго, мн. мечты романтиков о воплощении эстетической теории в худож. практику остались неосуществленными в исторических рамках Р. Если связь лит-ры с теорией была более очевидной и адекватной, то музыка, живопись и театр адаптировали эстетическое наследие Р. постепенно, испытывая его значительное влияние вплоть до середины ХХ в., сливаясь с неоромантическими тенденциями и исканиями в худож. культуре. Идеи Р. находят продолжение в последующих худож. и эстетических течениях. Трепетное отношение к действительности во всем ее многообразии делает романтиков заметными предшественниками реалистического иск-ва (*Реализм*). В то же время смелость романтических экспериментов в области формы привлекала к себе внимание представителей самого радикального литературно-худож. *авангардизма*.

РОМАНТИКА РЕВОЛЮЦИОННАЯ — открытое, непосредственное, эмоционально возвышающее проявление в жизни и в иск-ве устремленности к революционному идеалу, одухотворенности мечтой об освобождении народа и коренном обновлении мира. «...Мы не можем обойтись без романтики. Лучше избыток ее, чем недостаток» (Ленинский сборник XXXVII, с. 212). Понятие Р. как содержательно-пафосной характеристики худ. произв. не совпадает с понятием *романтизма* — локализованного во времени творческого метода и направления, отличного от *реализма*. Р. — эстетическое свойство, проявляющееся на разных этапах истории худ. культуры, в т. ч. в иск-ве реалистическом. Будучи одной из разновидностей лиризма, авторской идейно-эмоциональной настроенности, «заражающей» читателя, зрителя, слушателя, Р. в иск-ве выражает окрыленность стремлением к лучшему, желаемому в соответствии с теми или иными идеалами, целями, представлениями о совершенном, *прекрасном, возвышенном* в человеке и окружающем его мире. С исторической сменой и столкновениями различных идеалов в обществе менялся и характер Р. В иск-ве прошлого Р. р. (напр., в картине Э. Делакруа «Свобода, ведущая народ» или романе *Чернышевского* «Что делать?»), выражая свободолобивые, гуманистические и демократические чаяния, противостояла романтизации отжившего, консервативного. Но даже в передовом иск-ве прежних эпох Р. не была лишена элементов утопизма или отвлеченности. Лишь идеалы пролетарской революции сообщили Р. р. ясность и верность понимания исторической перспективы, небывалую силу мобилизующего воздействия на народ как сознательного творца своей судьбы. Эти свойства, кристаллизовавшиеся уже в раннем пролетарском иск-ве («Интернационал» Э. Потье и П. Дегейтера), получили широкое развитие в XX в. и во мн. определили новаторскую природу социалистического иск-ва в мировой худож. культуре, *пафос* творчества *Горького* и *Маяковского*, *Брехта* и

Н. Хикмета, И. Шадра и М. Сарьяна, *Эйзенштейна* и бр. Васильевых, Л. Арагона и Р. Гуттузо, Д. Д. Шостаковича и М. Теодоракиса и мн. др. художников. Реалистическую Р. р. социалистического иск-ва отличает зрелость исторического оптимизма, опирающегося на научно обоснованные идеалы борьбы и созидания нового мира, на опыт их претворения в жизнь. Р. р. составляет в иск-ве особые содержательные и стилевые слои, доминирует в образном строе произв. ряда художников (таково, напр., творческое наследие А. Веселого, Э. Г. Багрицкого, А. П. Гайдара, *Довженко*, А. А. Дейнеки). Арсенал поэтики, выражающей Р. р., отнюдь не сводится к таким худ. средствам, как подчеркнутая *условность*, иносказание, патетический слог, обращение к экзотике или фантастике и т. п. Наряду с аллегорическими, символическими, сложно-ассоциативными формами выражения («Песня о Буревестнике» Горького, «Человек» Э. Межелайтиса) Р. р. не менее часто проявляется и в жизнеподобном повествовании, содержащем детализированные картины повседневного быта, углубленный психологизм, достоверную обрисовку реальных жизненных коллизий («Как закалялась сталь» Н. А. Островского, романы А. А. Фадеева, «Дневные звезды» О. Ф. Берггольц, «Джамиля» и «Первый учитель» Ч. Айтматова). Р. р. социалистического иск-ва несовместима с приукрашиванием, идеализацией окружающего. Наоборот, она предполагает острое, радикальное вскрытие противоречий действительности с целью ее преобразования, усовершенствования. Соответственно стратегическим установкам партии на этапе совр. революционной перестройки всей общественной жизни возникает эстетическая потребность в реалистической Р. р. для худож. осмысления современности и исторической перспективы, утверждения социалистического идеала.

РУССО (Rousseau) Жан Жак (1712—78) — фр. философ, писатель, публицист. Социально-политические взгляды Р. характеризуются отрицанием как феодально-абсолютистского

строю, так и складывающихся отношений капиталистической эксплуатации. В лит-ре Р. был представителем *сентиментализма*. Центральное место в эстетической концепции Р. занимал вопрос об отношении иск-ва и нравственности (*Искусство и мораль*). В его решении Р. расходился с др. мыслителями Просвещения, наиболее остро поставив социальные проблемы иск-ва. Его эстетическая концепция проникнута мелкобуржуазным эгалитаризмом (проповедью всеобщей уравнительности), свойственным и его социально-политическим идеям. Р. исходил из того, что в классово-антагонистическом об-ве прогресс культуры ведет к нравственному регрессу и достижения цивилизации возвращают доброго, честного и трудолюбивого по природе своей «естественного человека». Распространяя свой призыв вернуться назад к природе на сферу эстетических отношений, Р. пришел к выводу, что иск-во, порожденное рассудочной цивилизацией и воплощающее все ее свойства, порочно и вредно, что «искусства обязаны своим происхождением нашим порокам». Развитие *изящных искусств* являлось, по мнению Р., причиной падения Египта, Греции и Рима. Р. доказывал, что иск-во требует неоправданных затрат времени, денег, порождает лень и испорченность. Идеал иск-ва для Р. — народные зрелища, проникнутые духом патриотизма. Для народа он считал необходимым заменить *профессиональное искусство* праздничными зрелищами и увеселениями, песнями, танцами, играми и т. п. Содержание и форму совр. ему иск-ва Р. критиковал с демократических позиций. Он предлагал изображать в качестве положитель-

ного героя трудолюбивого и добродетельного простого человека третьего сословия. Настаивая на демократизации худож. формы, Р. требовал ясности и простоты *стиля*, естественности и искренности изображения. Эти принципы нашли отражение в поэтике сентиментализма. Вместе с тем критика аристократического иск-ва переросла у Р. в отрицание профессиональной худож. деятельности вообще. Р. рассматривал и отдельные *виды искусства* (*литературу, живопись, музыку*), сыграл заметную роль в развитии музыкальной эстетики. Гл. критериями оценки музыки в его статьях являлись понятия простоты и естественности. Деятели фр. революции, особенно якобинцы, восприняли эстетические идеи Р. и руководствовались ими в своей политике в области культуры (организация революционных празднеств, культ «верховного существа»). Присущие мировоззрению Р. критика социальной несправедливости, культ природы и чувства, антирационализм, призыв к естественности и простоте, стремление к демократизации иск-ва нашли отклик в эстетических идеях романтиков и нек-рых представителей лит-ры и иск-ва более позднего времени. Философско-эстетическая концепция Р. оказала влияние на *Толстого*. Гл. произв., в к-рых развиты эстетические идеи Р.: «Рассуждение, получившее премию Дижонской академии в 1750 г., на тему, предложенную этой академией: Способствовало ли развитие наук и искусств очищению нравов»; письмо к Д'Аламберу о зрелищах (1758) «Юлия, или Новая Элоиза» (1761), «Эмиль, или О воспитании» (1762), статьи о музыке в «Энциклопедии» *Дидро* и Д'Аламбера.

С

САДОВО-ПАРКОВОЕ ИСКУССТВО

— худож. оформление участков дикой природы с учетом эстетических, функциональных, экологических принципов; один из видов прикладного искусства (*Декоративно-прикладное искусство*). Своеобразие С.-п. и. в том, что это «живой», постоянно изменяющийся вид искусства (парк никогда не может рассматриваться как завершенное произв. иск-ва). Меняется не только природный материал (растут деревья, выветриваются камни, разрушаются гроты), но и эстетическое восприятие парка, сада: их эстетическая значимость носит исторический характер. Как объекты восприятия сады и парки никогда не могут быть полностью отделены от субъекта. Поскольку они создаются людьми для того, чтобы в них отдыхать, думать, общаться, наслаждаться красотой рукотворной природы, человек изначально является центром С.-п. и. Совр. С.-п. и. предшествовала длительная традиция, когда эстетическое и утилитарное в отношении к садам и паркам совмещалось или же искусственно противопоставлялось. Термин «сад» обычно носил более утилитарный смысл, нежели парк. Он означал участок культивируемой земли, засаженной фруктовыми деревьями, цветами, лекарственными растениями; зачастую сад органично включал в себя огород (характерно, что еще в первой половине XVIII в. «Летний сад» в Петербурге назывался «Летним огородом»). Хотя в понятии «парк», в отличие от «сада», осн. акцент традиционно делался на эстетической стороне, парки органично включали в себя хозяйственные постройки,

оранжереи и т. д. Гармоничное сочетание эстетического и функционального в С.-п. и. характерно, напр., для подмосковных усадеб XVIII—XIX вв.: Кусково, Архангельское, Марфино и мн. др. — это и увеселительные резиденции, и места тихого уединения, и хозяйственные предприятия. В совр. понимании парк — искусственно организованная замкнутая природная среда, представляющая собой синтез разных форм худож.-эстетической деятельности: садоводства, цветоводства, архитектуры, живописи и отражающая исторически определенный уровень культуры и национально-стилевые особенности С.-п. и. По аналогии со *стилями* в иск-ве в С.-п. и. по стилистическому оформлению различаются монастырские сады, сады позднего средневековья, садово-парковые ренессанс, барокко, классицизм, рококо, романтизм. Внутри каждого из этих стилей можно выделить национальные разновидности, превратившиеся в самостоятельные стилиевые направления (напр., голландское барокко, рус. усадьбы XIX в.). В С.-п. и. используется два приема композиции: 1. Регулярное садоводство подчинено геометрическому плану, осн. его принцип — *симметрия* и строгая последовательность в расстановке всех декоративных элементов. 2. Ландшафтный парк основан на свободном, естественном соединении составляющих элементов (лужаек, прудов, различных пород деревьев). Это не слепое копирование природных ландшафтов, а сознательно преобразованная, эстетизированная природная среда. В зависимости от выполняемых совр. садами и парками

социокультурных функций можно выделить следующие их типы: мемориальные парки, парки культуры и отдыха, национальные и природные парки, городские парки, спортивные, олимпийские парки, этнографические парки, зоопарки, лесопарки, гидропарки, детские парки, парки-выставки.

САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО — 1. В широком смысле — все виды и жанры художественной самодеятельности, соответствующие видам и жанрам профессионального искусства или традиционного народного творчества (фольклора): музыкальная, танцевальная (хореографическая), театральная, изобразительная, декоративно-прикладная худож. самодеятельность, фотолюбительство, кинолюбительство. С. и. — один из способов распространения худож. культуры, привлечения широких масс непрофессионалов к худож. творчеству. Свободное оперирование в ходе творчества элементами действительности, общеизвестными худож. формами, их преобразование без строгого соблюдения существующих традиций, канонов, правил составляет характерную черту и прерогативу С. и. Творчество в рамках С. и. способствует выявлению талантов и нередко служит источником для пополнения кадров профессионального иск-ва, где уже нет места самодеятельности как непрофессиональности, необученности. 2. В узком смысле — творчество вне худож. традиций, канонов и правил, достигающее высот худож.-образного обобщения. Яркий пример такого иск-ва — примитив в самодеятельном изобразительном творчестве.

САНТАЯНА (Santayana) **Джордж** (1863—1952) — амер. философ, эстетик, писатель; примыкал к т. наз. «реалистическому» течению в философии, представлявшему собой смешение субъективного и объективного идеализма. В эстетике позицию С. часто именуют «натуралистической», имея в виду то, что он связывал ценности с биологическими потребностями человека. Эстетические взгляды С. оформились к 1896 г. (книга «Чувство красоты») и в дальнейшем, несмотря на общеполитическую

эволюцию С., мало подвергались изменению. Он стремился ограничить эстетику изучением психологии эстетического восприятия и оценки, подходя к этой проблематике с позиций «философии ценности». *Красота*, по С., есть ценность, представляющая собой некое единство эмоционального состояния воспринимающего субъекта и качества внешнего предмета; это не свойство объекта, а объективированное наслаждение. В своем определении красоты С. продолжает традицию теории вчувствования (*Вчувствования теории*), внося в нее элемент *иррационализма*. Под «материалом красоты» С. понимает человеческие психологические способности, а не объективные возможности материала, предоставляемого внешним миром. Все человеческие эмоции (наслаждения) и жизненные функции (такие, как кровообращение, дыхание и т. п.) могут быть, по С., «материалом красоты» и наряду со зрительными и слуховыми ощущениями входить в произв. иск-ва. Позднее С. расширяет рамки эстетических состояний, включая в них т. наз. «социальные инстинкты», сближая тем самым эстетическую ценность с моральной, все более склоняется к включению в свою эстетическую систему элементов платонизма («Разум в искусстве», 1905). Однако полностью на позиции платонизма он не перешел, упрекая объективный идеализм и религию в удвоении мира и пренебрежении человеческой индивидуальностью. Худож. творчество предстает у С. моделью нравственного поведения человека в мире, к-рый следует незаинтересованно созерцать. Морально-эстетическая философия С. в целом пронизана культом духовного самоуглубления. Содержащаяся в ней нота критики буржуазного об-ва заглушается резкими выпадами против демократии, в защиту элитарной культуры, духовной аристократии (*Элитарное искусство*).

САРКАЗМ (от греч. sarkázō — буквально: рву мясо) — сатирическая по направленности, едкая и язвительная *ирония*, делающая объектом изобличения путем разящей насмешки-издевки

явления, особо опасные по своим общественным последствиям. Сущность С. заключается в подчеркнuto усиленном контрасте подразумеваемого и выражаемого (подтекста и внешнего смысла). В этой иронической двуплановости — отличие С. от прямых форм обличения (обвинительной или бранной речи). Вместе с тем иносказание, на к-ром построена ирония, в С. нарочито ослабляется, и негативная, уничтожающая оценка нередко открыто обнажается в самом тексте. С. может достигать и трагедийного накала. Так, в памфлете «Скромное предложение» (1729) Дж. Свифт, обличая об-во, обрекающее людей на нищенство и голод, от имени некоего прожектера саркастически советует употреблять в пищу годовалых детей и подчеркивает, что осуществление этого проекта облегчит бедственное положение родителей, улучшит экономическое положение народа. Саркастический смысл заложен уже в самом названии этого произв. С. используется в качестве стилистического приема в юморе и прежде всего в сатире.

САРТР (Sartre) Жан Поль (1905—80) — фр. философ и писатель, представитель атеистического экзистенциализма (*Экзистенциализма эстетика*). К эстетической проблематике С. обращался в своих философских исследованиях, худож.-критических статьях и эссе (литературные портреты). Уже в первой философской работе — «Воображение» (1936) С. определяет эстетическое восприятие как деятельность воображения, школу свободы сознания: в нем сознание обретает возможность «отрицать» данность, увидеть мир с новой стороны и сообщить человеку, «опредмеченному» реальностью, радость свободы. Первоначально С. отделял этическое от эстетического, связывая первое с практикой, а второе — с воображением. Проблема обретения «свободы» через творческое воображение раскрывается С. в его первом романе — «Тошнота» (1938). В этом же ключе написан и ряд литературно-критических статей С.: об У. Фолкнере, Э. Хемингуэе, Ф. Мориаке («Ситуации I»). Опыт военных лет, политическая и писательская активность 40-х гг.

побудили его задуматься над проблемой социальной роли иск-ва. С. осмысляет ее, исходя из своей философии, в к-рой отношения между людьми сведены к двум типам: «свободные» и «несвободные». Худож. лит-ра, считал С., реализует тип свободных отношений в том случае, если писатель сам стоит на стороне свободы. Тогда лит-ра, обладающая особым материалом — словом, к-рое связано и с сознанием и с практикой, может стать «завербованной», или «вовлеченной» в дела мира. Такая лит-ра устанавливает отношения доверия между читателем и писателем, добивается «эстетической модификации проекта» жизни человека: впечатление от описаний попранной свободы толкает человека на борьбу за свободу в реальном мире. Т. обр., писатель, по мнению С., являет своим творчеством действительное средство преобразования об-ва. В лит-ре XIX—XX вв. С. усматривал и противоположный тип — лит-ру «несвободную»: писатель описывает язвы об-ва, но его произв. не зовут к свободе, он одновременно гоним этим об-вом и прикован к нему, т. к. исповедует «несвободные» отношения. В творчестве такой писатель из «раба» об-ва превращается в его «палача». Но обе эти позиции — вне свободы. Связь со свободой С. допускал только для лит-ры. Др. иск-вам (в т. ч. такому литературному жанру, как поэзия) отказано в возможности быть «вовлеченными» в дела мира. Как личности живописец, скульптор, поэт могут быть преданы свободе. Но «вещность» материала, с к-рым они работают (цвет, объем, камень, поэтическое слово) заслоняют, заглушают идею свободы. Гл. функция этих иск-в, считал С., — развитие воображения как тренировки свободы сознания, высвобождение его творческого начала. Эта, высказанная еще в молодости, идея лежит в основе мн. его худож.-критических статей 40—60-х гг. После студенческих волнений 1968 г., будучи связан с левацкими группировками, С. пытается осмыслить судьбы иск-ва под углом зрения проблематичной победы анархистской революции («эстетическое левачество»). Ошибочность политических позиций С. обус-

ловила его нигилизм в вопросе худож. наследия, абстрактность представлений о роли иск-ва в эпохи социальных потрясений. Эстетические взгляды С., тесно связанные с его философским и литературным творчеством, отличаются глубокими противоречиями. Неоднократно подвергались критике с марксистских позиций. Осн. работы по проблемам эстетики: «Воображаемое» (1940), «Что такое литература?» (1947), «Бодлер» (1947), «Святой Жене, комедиант и мученик» (1952), «В семье не без уроды» (1971—72), «Театр ситуации» (1973).

САТИРА (от лат. *saturā* — мешанина) — вид *комического*, особо острая и язвительная форма комедийной, т. е. эмоционально-эстетической критики, отрицающая саму сущность осмеиваемого явления путем противопоставления его высоким эстетическим идеалам, бичующее изобличение всего, что стоит на пути к их осуществлению; специфический способ худож. воспроизведения действительности, раскрывающий ее как нечто несообразное, несостоятельное с помощью преувеличения, заострения (порой доводящего облик изображаемого явления до *деформации*), *гиперболизации*, *гротеска*. В качестве эстетической категории С. впервые осмыслил Шиллер, подчеркнув, что в ней «действительность как некое несовершенство противопоставляется идеалу». Но идеал в сатирическом произв. утверждается как бы от противного, через обличение «антиидеала». С., по словам Чернышевского, «не просто смешит публику, а заставляет ее содрогнуться», возбуждая отвращение, гнев. По образному выражению И. А. Гончарова, «сатира — плеть, ударом обожжет». Поэтому возможна С. без смеха, но невозможна без остроумия. Существенные особенности С. исторически и национально своеобразны. Они менялись от эпохи к эпохе в зависимости от изменения самой действительности как объекта С. и исходной позиции сатирического анализа. В европ. худож. культуре С. выступает как особый тип эстетического отношения человека к действительности (*Отношение эстетическое*). Первоначально сатирическая критика велась с т. зр.

«Я», т. е. ее исходной позицией было личное впечатление. С развитием государственности возникает нормативность мышления и оценок, четкое разделение добра и зла. Исходной точкой сатирического анализа жизни становятся нормативные представления о целесообразном миропорядке (напр., творчество римского сатирика Ювенала). В эпоху Возрождения отправным началом сатирического обличения выступает человеческая природа, представление о человеке как мере состояния мира. Так, в «Похвальном слове глупости» Эразма Роттердамского глупость выступает не только как объект, но и как субъект осмеяния. «Нормальная», «умеренная» человеческая глупость, глупость «в меру», судит и казнит, уничтожает и осмеивает глупость безмерную, неразумную, бесчеловечную. В эпоху *классицизма* С. исходила из абстрактных нравственных и эстетических норм и объектом сатирического осмеяния был *персонаж*, концентрирующий в себе отрицательные черты, противоположные добродетели. В С. эпохи Просвещения острие критики направляется против несовершенства мира и человеческой природы. У Дж. Свифта здравый смысл становится мерой сатирического анализа эпохи («Путешествие Гулливера»). В иск-ве *критического реализма* XIX в. С. проникает в самую сердцевину худож. анализа действительности; критика ведется с позиций развернутого эстетического идеала, вобравшего в себя народные представления о жизни, о человеке, о целях общественного развития и наилучших формах устройства об-ва. С. сопоставляет свой объект с жизнью народа (*Народность искусства*). *Модернизм* XX в. создал «антисатиру», оценивающую действительность с т. зр. эгоцентрической, замкнутой в себе личности, для к-рой жизнь абсурдна (*Абсурда искусство, Абсурдизация*). Модернистская С. не ставит целью выявить источники и носителей общественного зла, а лишь обличает последствия его существования. Само же зло выступает в ней как нечто иррациональное и непознаваемое. В советском иск-ве С. направ-

лена против всего того, что враждебно личности, мешает общественному прогрессу. В С. *Маяковского* будущее предстает как эстетический идеал, с позиции к-рого рассматриваются теневые стороны настоящего, оцениваются достоинства и пороки современности.

СВЕТОМУЗЫКА — прогнозируемый рядом теоретиков и художников новый синтетический *вид искусства*. С. относится к слухозрительным, пространственно-временным иск-вам технического комплекса (*Технические искусства*), к классу выразительных, интонационных его разновидностей. Содержательность С. усматривается в ее генетической обусловленности *интонацией* жеста (в той же мере, как *музыка* связана с интонацией речи). Соответственно С. условно характеризуют как иск-во «инструментальной световой хореографии». Рождение С. подготовлено предыдущим развитием *музыки, живописи, музыкального театра, сценографии*. В то же время отмечается, что возможность видеть музыку наличествовала всегда — в выразительной *пластике танца*, к-рый еще со времен античности (а наиболее откровенно — в эпоху *романтизма*) характеризовался как «музыка для глаз», «видимая музыка». «Инструментальной» музыка для глаз смогла стать лишь при худож. освоении инструментария световой проекции, возникшей на рубеже XIX—XX вв. Именно поэтому за новым иск-вом и закрепилось составное наименование «светомузыка», первая часть к-рого («свет») характеризует используемый материал, вторая часть («музыка») — способ худож. отражения действительности. С. следует отличать от концепции «цветомузыки», натурфилософской по происхождению и внеэстетической по содержанию (предложена еще в XVIII в. Л. Б. Кастелем и основана на ложной физической аналогии И. Ньютона «цвет—звук», «спектр—гамма»). Становление эстетической потребности и возможности видеть музыку в «инструментальном» ее воплощении — результат развития эстетической культуры. Общая тенденция эволюции «синестетического фонда» музыкального иск-ва (*Синестезия*),

с предельным выявлением «красочных», «светоносных» свойств инструментовки, гармонии нашла в начале XX в. естественный выход в создании первых светомузыкальных произв. — «Прометей» А. Н. Скрябина (1910), «Желтый звук» *Кандинского* (1912), «Счастливая рука» А. Шенберга (1913). Наиболее глубоко идея светомузыкального синтеза продумана Скрябиным: от первоначального замысла цветового дублирования тонального плана музыки в «Прометее» к организации цвета в сложные беспредметные формы, взаимодействующие со звуком по принципу контрапункта в «Предварительном действии» (произв. осталось незавершенным). Как показывает и опыт театра, кино, *телевидения*, именно приемы слухозрительной *полифонии* обеспечивают содержательность и высокую *художественность* светозвукового синтеза иск-в. Синестезия формирует при этом психологическую установку на ожидаемые слухозрительные соответствия, сознательно преодолеваемые эстетической установкой (*Установка эстетическая*), определяемой конкретным *замыслом*, идеей произв. С. — иск-во коллективного творчества: подлинно худож. светомузыкальные композиции могут быть созданы только в творческом союзе музыкантов и художников при обязательном участии специалистов по свето- и радиотехнике. Худож. реализация С. осуществляется в двух осн. жанрах — светомузыкальные концерты и фильмы. Наряду с ними развиваются и прикладные формы С., использующие приемы и технику автоматического светозвукового синтеза (декоративное оформление дискотек, кабинетов релаксации на производстве, светомузыкальные фонтаны). Пока именно прикладные формы С. получили наибольшее распространение. Осн. центром светомузыкальных изысканий в нашей стране является музей А. Н. Скрябина в Москве. Комплексные худож.-научные эксперименты в этой области проводятся также в рамках казанской группы «Прометей». Получили известность концерты харьковской студии «динамической светоживописи», Московского мемориального музея кос-

монавтики. В 1987 г. состоялся первый Всесоюзный фестиваль С.

СВОБОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА — свободная реализация в процессе профессиональной деятельности *художника* его творческих *замыслов*, воплощение намеченных идейно-эстетических задач, имеющих общественное значение. С. х. т. предполагает знание законов развития об-ва и иск-ва, законов худож. труда; она «материализуется» *талантом*, профессиональным *мастерством*, сознательной, целенаправленной деятельностью художника. В ней воплощаются его мировоззренческие принципы, худож. взгляды, личные интересы, его ответственность за свое иск-во перед об-вом, народом. С. х. т. — одно из самых широких понятий эстетики, заключающее в себе гносеологическую, социальную, политическую, идеологическую и собственно худож. стороны. Оно отражает наиболее существенные связи и закономерности в ряду отношений: художник и объективная действительность; художник и об-во; художник и классовая борьба, революция, строительство нового мира; художник и «внутренние» условия его труда (профессиональное мастерство, мировоззрение, общая культура и пр.); художник и творческий процесс. С. х. т. — одно из самых древн., первоначальных эстетических понятий (термин «свобода творчества» появился уже в «Законах» *Платона*). Содержание этого понятия исторично. Обогащение представлений о нем (начиная с «Послания к Пизонам» Горация) — результат раздумий и суждений мн. выдающихся представителей мировой философской и эстетической мысли. Проблема С. х. т. — проблема классовая, идеологическая. Понимание творческой С. художника во мн. зависит от общефилософской т. зр. на свободу человека, на соотношение свободы и необходимости. Неверная интерпретация этого соотношения оборачивается или волюнтаризмом или фатализмом: это или идеалистически трактуемая свобода воли художника, полный произвол, отрицание любой причинной обусловленности творчества, или необходимость,

к-рая рассматривается как абсолютная детерминированность, зависимость художника от мира, как внешнее принуждение, отрицание всякой свободы воли. Волюнтаризм дает простор анархии и субъективизму в иск-ве; фаталистическое отношение к жизни убивает творческую самостоятельность художника, оборачивается копированием «натуры». Первое берет начало в классическом субъективном идеализме и сегодня обнаруживает себя в концепциях *экзистенциализма* и *феноменологической эстетики* (*Кьеркегор*, *Хайдеггер*, *Н. Гартман* и др.); второе — в механицизме материалистов XVIII в., в эстетике *неотомизма* (*Ж. Маритен*, *Э. Жильсон*). Но знаменем совр. буржуазной эстетики является «абсолютная свобода» худож. деятельности. Оно активно используется реакционными кругами Запада в их атаках на социализм. Марксистско-ленинская концепция С. х. т. противостоит и волюнтаризму и фатализму. На поприще лит-ры и иск-ва, безусловно, необходимо обеспечение простора индивидуальным склонностям, личной инициативе и фантазии художника; в области формы и содержания не должно быть никакого единообразия, нивелирования, схематизма, худож. дело должно быть обширным и разносторонним. Однако лозунги буржуазных индивидуалистов об «абсолютной» С. х. т. не что иное, как лицемерие, «фальшивые вывески». Ведь в буржуазном об-ве художник, как правило, находится в зависимости, подчас жестокой, от владельцев капитала — меценатов-предпринимателей (*Меценатство*), различных попечителей, издателей, продюсеров, антрепренеров, торговцев картинами и т. д., покупающих его труд, «организующих» его иск-во и потому диктующих ему свои идеологические и материальные условия. Гл. же, как подчеркивал Ленин, жить в об-ве и быть свободным от него вообще нельзя. Такой «свободы» не может быть при социализме. Но освобождая художника от буржуазно-торгашеских отношений и анархистско-индивидуалистских взглядов, социализм открывает перед ним широкие возможности для

проявления С. х. т. — возможности добровольно и осознанно служить своим талантом не «верхним десяти тысячам», а миллионам трудящихся масс. Если природа капитализма, по замечанию Маркса, враждебна иск-ву, то природа социализма служит надежной опорой его развития, открывает широкие перспективы прогрессу худож. творчества. Однако препятствием на этом пути являются непреодоленные еще бюрократизм, администрирование, некомпетентность, оборачивающиеся нередко грубым искажением марксистско-ленинской концепции С. х. т. Совр. процесс революционного обновления советского об-ва, сметая чуждые социализму явления, в т. ч. и в области культуры, расширяет и укрепляет условия успешной деятельности советских художников.

СЕМАНТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА (от греч. *sēmantikos* — обозначающий) — течение в буржуазной эстетической мысли XX в.; получило распространение в США, Англии, Франции, Италии, ФРГ. По своим теоретическим и мировоззренческим истокам С. э. тесно связана с семантической философией, представители к-рой (Р. Карнап, М. Шлик, Л. Витгенштейн и др.) провозгласили разрыв с классической философской традицией, сосредоточив внимание на изучении методов языка науки. Применительно к эстетике эти идеи наиболее полное выражение нашли в неопозитивизме, однако в целом семантическая ориентация захватила почти все направления новейшей идеалистической эстетической мысли — прагматизм (Ч. Пирс, Ч. Моррис), неореализм (*Уайтхед*), неокантианство (Э. Кассирер), неогегельянство (*Кроче*, Р. Коллингвуд), экзистенциализм (*Хайдеггер*), неотомизм (*Маритен*). Теоретики С. э. объединяет интерес к знакам, значениям и анализу языка. Осн. проблемы эстетики, изучаемые представителями С. э.: иск-во и символ (Кассирер, Уайтхед, Лангер), иск-во и язык (Дж. Ричардс, Кроче, Коллингвуд), иск-во и семиотика (Пирс, Ч. Моррис, М. Бензе). Эстетика рассматривается в рамках этого направления как «система методов исследования эстетических объектов». Отсюда харак-

терное для С. э. стремление подменить философский анализ методами частных наук, использовать научный аппарат совр. лингвистики, семиотики (*Эстетика и семиотика*), теории информации для обоснования новейших форм идеализма в эстетике. Идеализм заключается прежде всего в одностороннем объяснении гносеологических основ образования и функционирования знаков в иск-ве (*Знак эстетический*), рассмотрении знаковых процессов в отрыве от внешнего мира и практической деятельности в нем субъекта. Иск-во при этом определяется как «язык особого рода», царство знаков, или символов, составляющих сознание индивида. Представители С. э. отрицают отражательно-образную природу иск-ва, сводят представление о худож. образе к понятиям — «знак», «текст», «структура». Такой подход определяет ориентацию теоретиков С. э. преимущественно на беспредметное модернистское иск-во (*Модернизм*). В то же время среди обилия проблем и частных методов, разрабатываемых в рамках С. э., есть и представляющие научную ценность. Это прежде всего широкая постановка вопроса о роли знаков в процессе худож. познания, обоснование необходимости всестороннего изучения знаковых систем в иск-ве и способов их использования. Широкое применение в эстетике получили: классификация знаков амер. логика Ч. Пирса (иконический знак — индекс — символ); вычленение уровней анализа эстетических объектов (синтаксис — семантика — прагматика), введенное в эстетику Ч. Моррисом; разработка методов количественной оценки эстетических качеств худож. объектов в рамках информационной эстетики под руководством западногерманского ученого М. Бензе. В марксистско-ленинской эстетике наряду с критикой общепhilosophических основ С. э. предпринимаются попытки позитивного использования конкретно-научных методов, предложенных в рамках этого направления.

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ (от фр. *sentiment* — чувство) — худож. течение в западноевроп., амер. и рус. лит-ре, *изобразительном искусстве и музыке, сло-*

жившееся в конце эпохи Просвещения (*Просвещения эстетика*). Идейные предпосылки С. — разочарование в позитивной роли цивилизации, сомнения в самой возможности «царства разума», декларируемого идеологами Просвещения. В Англии, в связи с опережающим развитием буржуазных отношений, черты С. обнаруживаются уже в 30—40-х гг. XVIII в. (С. Ричардсон, Л. Стерн, О. Голдсмит, Т. Дж. Смоллетт, Дж. Рейнольдс, Т. Гейнсборо); во Франции — в период подготовки и особенно после поражения буржуазной революции (*Руссо, Дидро, Ж. Б. Грез, Ж. О. Фрагонар*). Рус. С. опосредствованно отразил наступление внутривнутриполитической реакции и разочарованность в результатах фр. буржуазной революции. С. противопоставил разуму культ чувства, отводя ему главенствующую роль в познании и творчестве. В этом смысле кредо С. точно передают слова Руссо: «Разум может ошибаться, чувство — никогда». Эстетические принципы С. не нашли законченного и целостного выражения в теории; не выработал он и собственного творческого метода, проявляясь в иск-ве как особое умонастроение: меланхолическая мечтательность, склонность к уединенным размышлениям, чувствительность. Обращаясь к картинам природы и «естественной» жизни поселян, художники обнаруживают там *гармонию*, простоту и чистоту нравов, противопоставляя эти качества испорченности цивилизованного об-ва. Будучи одним из течений в рамках позднего Просвещения, С., в сущности, не противоречит др. худож. направлениям той эпохи: *классицизму*, просветительскому *реализму*, раннему *романтизму*. С классицизмом С. сближает утверждение должного как существующего, рационализм худож. мышления, хотя характер утверждаемого С. эстетического идеала — антитеза действительной, героической, ориентированной на античность образности классицизма. Стилистика С. тяготеет к динамичным формам *барокко*. С просветительским реализмом его сближает интерес к «простой» натуре, искренность переживаний, стремление к естественности выражения. Рус.

С. родствен просветительскому реализму в обращении к темам народной жизни и национальной истории (*Карамзин*). В исторической перспективе С. — предшественник романтизма, его первая историческая фаза. Родство с романтизмом проявляется в перенесении внимания на индивидуальное состояние духа, интерес к сложным характерам, изменчивым переживаниям. Истоки иск-ва приверженцы С., как и романтики, ищут не в культуре и разуме, а в стихийно-творческих силах природы, носителем к-рых выступает поэт-художник.

СЕРОВ Александр Николаевич (1820—71) — рус. музыкальный критик, композитор, общественный деятель. Музыкально-критическая деятельность С. имела широкое эстетическое значение, сочетала в себе научную и просветительскую направленность. Находясь у истоков рус. музыкальной науки — музыкознания (термин введен С.), он ратовал за разработку подлинно научных подходов к исследованию худож. произв. в области не только *музыки*, но и иск-ва в целом. Им заложена традиция рассмотрения музыкальных явлений в общехудож. контексте. Его метод: от фактов музыкознания — к закономерностям иск-ва и, наоборот, от эстетических закономерностей — к специфике музыки. Опираясь на этот метод, С. закрепляет за «чистой» (инструментальной) музыкой статус самостоятельного *вида искусства*. Осн. теоретико-эстетические соч.: «Бетховен и три его стиля» (1852), «Письма о музыке к А. Д. Улыбышеву по случаю толков о Моцарте и Бетховене» (1852), «Моцартов «Донжуан» и его панегиристы» (1853), «Р. Вагнер и его реформа в области оперы» (1860), «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика» (1864). Эстетические идеи С. получили также отражение во мн. критических статьях.

СИМВОЛ художественный (греч. *sýmbolon* — опознавательная примета) — универсальная категория эстетики, соотносимая с категориями худож. образа, с одной стороны, и знака — с др.; это образ, взятый в аспекте своей знаковости, и знак, наделенный неис-

черпаемой многозначностью образа. Всякий С. есть образ, в к-ром всегда присутствует определенный смысл, слитый с образом, но несводимый к нему. Переходя в С., образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого вникания. Смысл С. нельзя дешифровать простым усилием рассудка, в него надо «вжиться». Именно в этом состоит принципиальное отличие С. от *аллегории*; для С. не существует значения в виде нек-рой рассудочной формулы, к-рую можно «вложить» в образ и затем извлечь из него. С.— это образ, к-рый «должен быть понят как то, что он есть, и лишь благодаря этому он берется как то, что он обозначает» (*Шеллинг*). Аналогично отличие С. от простого знака: если для утилитарной знаковой системы многозначность есть лишь помеха, вредящая рациональному функционированию, то С. тем содержательнее, чем более он многозначен: в конечном счете содержание подлинного С. через опосредствующие смысловые сцепления всякий раз соотносено с цельностью человеческого мира. Уже то обстоятельство, что С. вообще имеет «смысл», само как бы символизирует наличие «смысла» у бытия, у жизни. Структура С. направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию «первоначал» и дать через него целостный образ мира. В этом сродство между С. и *мифом*; С. и есть миф, «снятый» (в гегелевском смысле) развитием культуры. От мифа С. унаследовал его коммуникативные функции. В отличие от аллегии, к-рую может дешифровать и «чужой», в С. есть теплота сплывающей тайны: по С. опознают и понимают друг друга «свои», «посвященные». В эпохи, подобные классической античности, в роли «посвященных» выступают целые народы (исключая, естественно, рабов) и шире — культурно-конфессиональные (сплоченные единством вероисповедания) общности; в буржуазную эпоху С. функционирует в пределах элитарной среды, предоставляя возможность носителям культуры опознавать друг друга

среди «равнодушной толпы». Но и в этом случае С. сохраняет сплывающую природу: соединяя предмет и смысл, он одновременно соединяет и людей, понявших этот смысл. Смысловая структура С. многослойна и рассчитана на внутреннюю работу воспринимающего. Смысл С. объективно осуществляет себя не как наличность, но как динамическая тенденция: он не дан, а задан. Его, в сущности, нельзя разъяснить, сведя к однозначной формулировке, а можно лишь пояснить, соотнеся с дальнейшими символическими сцеплениями, к-рые подведут его к большей рациональной ясности, но не дойдут до чистых понятий (если, скажем, Гора Чистилища в «Божественной комедии» Данте есть С. духовного восхождения, то остающееся в итоге «духовное восхождение» — снова С., хотя и более интеллектуализированный, более похожий на понятие). Самый точный интерпретирующий текст сам все же есть новая символическая форма, в свою очередь требующая *интерпретации*. Поэтому истолкование С. лишено формальной четкости точных наук; его отличие от них носит принципиальный и содержательный характер. Смысл С. реально существует только внутри ситуации общения, диалога, вне к-рой можно наблюдать лишь пустую форму С.: вникая в С., мы не просто разбираем и рассматриваем его как объект, но одновременно позволяем его создателю апеллировать к нам и становиться партнером нашей духовной работы. Суть С. будет утрачена, если закрыть его бесконечную смысловую перспективу тем или иным окончательным истолкованием, приписывающим определенному слою реальности — биологическому, как во фрейдизме, социально-экономическому, как в вульгарном социологизме, и т. п. — исключительное право быть смыслом всех смыслов и при этом ничего не обозначать самому. Необходимо различать реальность, внеположенную С., и реальность самой символической формы, а также учитывать факт взаимобратимости смысловых связей С. Интерпретация символических сцеплений в худож. произв. как простой парафразы внехудож.,

т. наз. «жизненных» связей всегда клонится к подмене С. аллегорией, к-рая поддается разгадке, однозначной, как басенная «мораль».

СИМВОЛИЗМ (фр. symbolisme, от греч. symbolon — знак, символ) — худож. течение и философско-эстетическая концепция конца XIX в.— нач. XX в. Зародившись как литературное направление во Франции 60—70-х гг. (Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме и др.), позднее перерос в общеевроп. культурное явление, захватив *театр, живопись, музыку* (писатели и драматурги М. Метерлинк, С. Георге, Г. Гауптман, Г. Гофмансталь, О. Уайльд, художники П. Пюви де Шаванн, А. Бёклин, Э. Мунк, М. К. Чюрлёнис, композитор А. Н. Скрябин и др.). В России С. возник в 90-е гг. (Н. М. Минский, Д. С. Мережковский, В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, Ф. К. Сологуб, З. Н. Гиппиус), в нач. века получил воплощение в творчестве *Блока, Белого, Вяч. И. Иванова, И. Ф. Анненского, Ю. Балтрушайтиса* и др. Символисты своеобразно выразили мироощущение эпохи кризиса буржуазного об-ва, кризиса жизни, культуры, мысли, слова, как говорил Белый. *Натурализму и реализму* в иск-ве, позитивизму и материализму в философии они противопоставили свою поэтику и *эстетику*, в к-рых акцентируется дуализм реального и идеального (таинственного), противопоставление социального и личностного (индивидуального). Непомерно сближая духовно-нравственное в человеке с религиозным, считая гл. в худож. творчестве бессознательное, интуитивное, С. чаще всего обращается к идеям романтиков (*Романтизм*), *прерафаэлитов* и мистиков, к учениям *Платона, Канта, Шопенгауэра, Ницше, Э. Гартмана, Соловьева*. Исходя из постулата, что всякое иск-во символично, осн. проблемой эстетики символисты считают проблему *символа*, т. е. того, что, по их мнению, связывает эмпирическое, земное, с мирами иными, с глубинами души и духа, с вечным. Фр. поэт Ж. Мореас, к-рый ввел термин «С.», в «Манифесте символизма» (1886) утверждал, что символическая поэзия выражает прежде всего «изначальные

идеи», она — враг «объективного описания». Символический образ многосмыслен, неопределенен, он знаменует существование «области тайного» (Малларме), «невидимых и роковых сил» (Метерлинк). Поскольку *музыка* лучше др. иск-в передает оттенки и полутона, непосредственно говорит о запредельном, худож. символ музыкален по своему характеру. Вот почему С. требует от поэзии «музыки прежде всего» (Верлен). Взгляд на символ как на образ, способный не только выражать различные соответствия объектов и явлений, но прежде всего передавать «переживаемое содержание сознания» (Белый), вел к тому, что в произв. символистов предметно-реальная символика тесно переплеталась с импрессионистическими приемами. Творческий метод С. с его ассоциативностью, иносказанием, особой ролью контекста во мн. способствовал обновлению и расширению худож. сознания. Ведущую роль в познании и худож. творчестве С. отводил *интуиции*, отождествляемой с мистическим прозрением, откровением, экстазом. Хотя С. присущи черты мироощущения *декадентства* (индивидуализм и пессимизм, аристократический эзотеризм, мистицизм и эсхатологизм), он в то же время жаждет новизны, предчувствует перемены, активно не приемлет буржуазную действительность, враждебную иск-ву, духовно-нравственным идеалам. Поэтому мн. символисты отстаивали идею самооценности иск-ва, его независимости и ухода от социальных задач, понимали его как чисто худож. явление: «Искусство ничего не выражает, кроме самого себя», оно выше и первичнее жизни, к-рая сама подражает ему (Уайльд); С. «хотел быть и всегда был только *искусством*» (Брюсов). Однако не все представители С. разделяли подобную т. зр. Мн. видели в иск-ве вообще, в С. особенно, нечто большее: средство морального воздействия на людей, магическую силу преображения жизни (Г. Ибсен, Сологуб, Рембо) и даже цельное мирозерцание, жизнедеятельность, призванную обновить об-во (Белый, Вяч. Иванов, Блок, Г. Чулков и др.). Отсюда новый взгляд на личность

художника, для которого творчество, искусство и собственная жизнь — едино суть. В обосновании С. как миропонимания и деятельности рус. символисты опирались на философско-эстетические идеи *Достоевского* и *Соловьева*. Вслед за последним они говорят, напр., о соединении иск-ва и религии, о теургии (религиозном делании), о преображении об-ва на религиозных началах; свой идеал видят в преодолении распада коллективных форм общения, в создании коллективной символики, «обновленного соборного духа», т. е. какой-то разновидности религиозного сообщества. Эстетика и худож. практика С. оказали значительное влияние на развитие иск-ва XX в., более всего на *сюрреализм* и *экспрессионизм*. Творчество таких крупнейших представителей С., как *Бодлер*, *Верлен*, *Рембо*, *Э. Верхарн*, *Брюсов*, *Блок*, выходит за пределы собственно символистской эстетики (его именуют иногда гуманистическим С.). Заклучая в себе реалистические и демократические тенденции, оно несомненно является достижением худож. культуры конца XIX — нач. XX в.

СИММЕТРИЯ в искусстве (от греч. *symmetria* — соразмерность) — принцип гармонизации худож. произв. в *изобразительном, декоративно-прикладном искусстве* и *архитектуре*, основанный на фундаментальном свойстве действительности. Как вид худож. обобщения С. предполагает сведение структурных элементов в единую систему, подчиненную законам построения геометрических фигур на плоскости и в пространстве. С. связывается с представлениями о *гармонии* и эстетическом *совершенстве* форм, начиная с эстетики Древн. Греции. Необходимость ее применения в иск-ве определяется функциональными свойствами конструкций (напр., в архитектуре), двусторонним характером строения человеческого тела, структурой и динамикой работы человеческого мозга (бинокулярное зрение, ориентировка в пространстве и т. п.). В зависимости от расположения структурных элементов худож. произв. относительно друг друга выделяются типы С., где простейшей является «зеркальная С.».

элементы к-рой относятся как «правое» и «левое». Симметричная фигура — круг с точкой в центре, повторение в определенном порядке элементов вокруг некоей оси в «поле скользящего отражения». На основе С. строятся все формы орнаментов; в архитектуре помимо конструктивных качеств она дает композиционное тождество элементов (*Композиция*); в *живописи* определяет взаимную уравновешенность частей.

СИНЕСТЕЗИЯ (от греч. *synáisthēsis* — соощущение) — термин, обозначающий в психологии межчувственную связь; в лингвистике — языковые универсалии, фиксирующие эту связь словесно (напр., «блестящий звук», «теплый цвет»); в поэтике — тропы и фигуры, основанные на межчувственных переносах (напр., поэтический образ *К. Бальмонта*: «флейты звук зорево-голубой, звук литавр торжествующе-алый»); в музыковедении — зрительные образы при восприятии звуков (такие образы рождаются, напр., при восприятии произв. *К. Дебюсси*, *Н. А. Римского-Корсакова*, *А. Н. Скрябина*, *О. Мессиа-на*). При расширительной трактовке С. иногда называют взаимовлияние зрительных и слуховых иск-в, полагая при этом существование своего рода синестезических их жанров и видов (программная музыка, *светомызыка*, творчество *М. К. Чюрлениса*, *Кандинского*). В гносеологическом плане, будучи межчувственной ассоциацией, т. е. системным признаком человеческой чувственности, С. отражает целостные свойства самой действительности. Способность к С. относится к проявлениям «сущностных сил» человека, культивируемым в сфере его социальной практики, прежде всего в иск-ве. Способствуя освоению в конкретно-чувственной форме закодированного в объекте восприятия значения, С. представляет собой неотъемлемый компонент худож. (образного, невербального) мышления (*Мышление художественное*). С. участвует в формировании худож. образа, в процессах взаимовлияния и *синтеза искусств*. Ее действием объясняется универсальность худож. пространства-времени (*Пространство и время в искусстве*), возмож-

ность сохранения родовых функций искусства при видовой его дифференциации. Развитие способностей (синестезического фонда культуры) к С. в каждую эпоху отвечает глубине межвидовых связей искусства и, соответственно, уровню сложности синтеза в слухозрительных искусствах, являя собой один из показателей *прогресса в искусстве*, в повышении степени целостности чувственного освоения мира. Наиболее активен интерес к С. при становлении новых *видов искусства*, использующих технические средства аудиовизуальной коммуникации (*киноискусство, телевидение* и, очевиднее всего, светомузыка).

СИНТЕЗ ИСКУССТВ (греч. *synthesis* — соединение, сочетание) — органическое единство худож. средств и образных элементов различных искусств, в котором воплощается универсальная способность человека эстетически осваивать мир. С. и. реализуется в едином худож. образе или системе образов, объединенных единством *замысла, стиля, исполнения*, но созданных по законам различных *видов искусства*. Исторически развитие С. и. связано со стремлением воплотить в искусстве идеал целостной личности, выражающей идею социального прогресса, величие и силу творческого гения. В истории мирового искусства сложились три осн. формы С. и., пришедшие на смену синкретизму *народного искусства* и четко разграниченной системе видов искусства, возникшей в древности. Синтез пластических искусств. Его основу составляет архитектурное сооружение (здание, архитектурный комплекс и т. п.), дополняемое произв. *скульптуры, живописи, декоративного искусства*, к-рые отвечают определенному худож.-архитектурному решению. *Архитектура* организует наружное пространство. Сочетаемые с архитектурой, скульптура, живопись, декоративное искусство организуют внутреннее пространство (интерьер) и помогают установить образное единство между ним и внешней средой; между природой, в к-рую «вписано» сооружение, и помещением (жилище, парк, храм), в к-рое «вписан» человек. Синтезируемые искусства в данном случае сохраняют свое от-

носительно самостоятельное образное значение. Синтез достигается здесь благодаря единому замыслу и стилю. При этом не возникает явления, к-рое принято называть *синтетическим искусством*. Примером указанного синтеза могут служить средневековые соборы (Реймский, Покрова на Нерли), архитектурные комплексы XVII—XVIII вв. (Версаль, Архангельское). В совр. эпоху он получает развитие в идеях т. наз. «большого синтеза» — создания с помощью архитектуры, *цвета, монументальной живописи, декоративно-прикладного искусства* предметной среды, наилучшим образом отвечающей гармоническому развитию человека, его физическим и духовным потребностям (*Эстетическая организация среды*). Эта идея реализуется в опыте советской архитектуры и *дизайна*, а также в экспериментах прогрессивных художников Запада (Ле Корбюзье, Ф. Леже, О. Нимейера, мексиканских монументалистов). **Театральный синтез искусств.** Он осуществляется в процессе актерского *исполнения* драматического произв., написанного писателем и поставленного режиссером, с использованием *музыки, декораций, пантомимы, хореографии* и т. д. В *театре*, по точной характеристике Брехта, «не все должен делать сам актер», но «ничего не должно делаться вне связи с актером». Здесь С. и. достигается не путем механического «слияния» разных искусств, а благодаря синтетическому характеру самого театрального искусства. Раскрытие образного содержания драматического произв., замысла режиссера, композитора, художника осуществляется путем выявления в процессе игры актера худож.-образных возможностей, заложенных в пьесе, музыке, написанной для спектакля, в декорационном оформлении и *костюмах*, созданных художником. Роль режиссера состоит в том, чтобы помочь актеру в решении этой задачи и обеспечить единство спектакля. Мн. теоретики искусства видели в театральном С. и. мощное средство формирования целостной личности, способное вывести зрителя за пределы изображаемого на сцене, пробудить в нем общественно-

значимые чувства и мысли (*Аристотель, Буало, Дидро, Лессинг, Станиславский*), связывали развитие театра как синтетического иск-ва с идеей революционного преобразования об-ва (*Брехт, Мейерхольд*). Специфика кинематографического синтеза искусств связана с развитием особенностей киноискусства и кинообраза. В кино впервые получает всестороннее развитие синтетический худож. образ. Он возникает на основе монтажных принципов и получает воплощение в полифоническом построении кинопроизв. Принципы *монтажа* и *полифонии* именно в киноискусстве достигли наиболее полного развития. В кинообразе пластическое изображение, звук, цвет, пространственная и временная характеристика действительности слиты в диалектическом единстве, а не «в виде некоего «концерта» сопутствующих смежных «сведенных», но в себе самостоятельных искусств» (*Эйзенштейн*). В эстетических концепциях, сложившихся в конце XIX — начале XX в. и ориентированных либо на модернистское формотворчество, либо просто на поиски новых средств выразительности, представления о С. и. нередко связываются со стремлением к т. наз. *абсолютному искусству*. С. и. отождествляется при этом или с созданием мифологизированного, символического иск-ва, якобы открывающего «первообразы» вещей, коренящиеся в «абсолютном» (как его понимал в свое время, напр., *Шеллинг*), или с созданием особого типа «музыкальной драмы» («мистерии») объединяющей все иск-ва (*Вагнер, А. Н. Скрябин*), или с некой «синтетической» живописью, превосходящей все иск-ва (*П. Гоген*), или с «де-реализованным и дегуманизованным» иск-вом элиты (*Элитарное искусство*), призванным воплотить абсолютные эстетические ценности (*Ницше, Ортега-и-Гасет*).

СИНТЕТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА — виды худож. творчества, в к-рых путем синтеза разных иск-в (*Синтез искусств*) создается качественно новое единое худож. целое. К С. и. относятся, напр., различные виды театрального иск-ва

(*Театр*), *хореография, эстрадное искусство, цирк*, в каждом из к-рых в принципе могут быть использованы все др. *виды искусства*, но основой синтеза является действие, игра актера. Наиболее развитой формой С. и. являются *киноискусство* и *телевидение*, где создается уже синтетический худож. образ. С. и. существуют одновременно в пространстве и во времени и воздействуют как на зрение, так и на слух. Они наз. также зрелищными иск-вами, т. к. обладают прежде всего *изобразительностью* (хотя в хореографии, цирке и на эстраде возможны неизобразительные жанры и образы). В ряде цирковых и эстрадных жанров (напр. акробатика, гимнастические номера) С. и. смыкаются со спортом. Худож. гимнастика, фигурное катание, в свою очередь, образуют как бы переходные или пограничные сферы между спортом и С. и. (*Эстетика спорта*).

СИТУАЦИЯ в искусстве (от лат. *situs* — положение, расположение) — определенное соотношение обстоятельств, общественных и личных, в к-рые помещены *персонажи* произв. иск-ва. Понятие «С.» подробно разработано в эстетике *Гегеля*. «Безобидная ситуация», являясь экспозицией, сохраняет до какого-то момента равновесие обстоятельств и характеров, но содержит потенциальную возможность их столкновения, т. е. возникновения *коллизии*, а тем самым — завязки и начала действия. Особенно важна роль исходной С. в *драме*, т. к. драматическое действие вбирает ее в себя и направлено на преобразование ее. В зависимости от *жанра* развитие действия или разрушает исходную С. (*трагедия*) или преобразует ее, иногда даже сохраняя внешнюю неизменность, за к-рой кроются глубокие внутренние изменения (*драма, комедия*). В XX в. понятие «С.» стало одним из существенных положений философии и худож. практики экзистенциализма (*Экзистенциализма эстетика*).

СКОВОРОДА Григорий Саввич (1722—94) — украинский философ-просветитель, писатель и педагог. Эстетические и худож. воззрения — неотъемлемый компонент его «осердеченной»

нравственной философии, разносторонней культурно-просветительской деятельности. Творческое наследие С., самобытного странствующего мыслителя, выходца из народа, представляет своеобразный философско-худож. синтез, в к-ром выражено стремление образно представить мир идей, достичь гармонии мысли и худож. выразительности. В противовес платоновской доктрине об извечном разладе между философией и поэзией С. выдвигает идею их продуктивного взаимодействия и родства: философию и иск-во сближает заинтересованность в постижении тайн человеческого духа, моральном самообновлении личности, устремленность в будущее. Быть философом, считает С., — «сие то есть быть пророком». Важнейшая задача «пророческих муз» — предвосхищать грядущее. Решая проблему «человек и мир», С. переосмысливает теорию самопознания, распространенную в XVIII в. Познать самого себя означает у него осознать свою роль в природе и об-ве, распознать свой «сродный труд» (сродный — присущий по природе, а также сходный, родственный). Универсальный «закон сродности», «жизни по натуре» особую значимость приобретает в деятельности творцов иск-ва, призванных владеть проницательным зрением, тонким слухом, развитым чувством красоты. Человек, распознавший свою «сродность» и «истинное лицо», счастлив, ощущает «веселие сердца». Этот кардинальный принцип философско-нравственной концепции С. служит опорным пунктом и при решении проблем человеческой духовности, воспитания гармонической личности. Но противопоставляя «две натуры» — телесную, материальную и внутреннюю, духовную, — С. склоняется к абсолютизации духовного, отдавая предпочтение сознанию, воле. Оставаясь просветителем, С. не смог понять значения социальных проблем в жизни человека, рассматривая его внеисторически; отдавая дань пантеизму, считал, что путь к установлению подлинно разумных общественных отношений лежит через познание человеческой природы. Продолжая демократические традиции, С. внес в арсенал

средств худож. культуры свой «язык особенный», основанный на развертывании образов-идей, достояний фольклорного творчества (*Фольклор*). Установка на союз философии и иск-ва позволяет С. утвердить синтетический метод исследования истины и правды, добра и зла, *прекрасного* и *безобразного*. В своем худож. творчестве он отстаивает единство *красоты* и добра, глубоко-мысленность иск-ва, готовит почву для развития *реализма* в украинской лит-ре. При этом он широко использует «философские» приемы — вопросно-ответную форму диалогов, антитетический метод, позволяющий увидеть внутреннюю сущность «невидимого», извлечь через сопоставление антитез истину. Философские и поэтические соч. С. распространялись в рукописях. Осн. из них: «Сад божественных песней» (написано между 1757 и 1785 гг.), «Симфония, нареченная Книга Асхань о познании самого себя», «Кольцо. Дружеский разговор о душевном мире», «Разговор, называемый алфавит, или букварь мира».

СКУЛЬПТУРА (от лат. *sculpo* — высекаю, вырезаю), или ваяние, пластика (от греч. *plastikē* — лепка) — вид *изобразительного искусства*, специфика к-рого — в объемном претворении худож. формы в пространстве; представляет преимущественно фигуры людей, реже — животных, иногда — пейзаж и натюрморт. Сложилась две осн. разновидности С.: круглая (статуя, группа, торс, бюст), рассчитанная на осмотр с мн. т. зр., и рельеф, где изображение располагается на плоскости, воспринимаемой как фон. Типологически С. по своему содержанию, подходу к трактовке образов и форм, функциям делится на монументальную (включая монументально-декоративную), станковую и т. наз. С. малых форм, к-рые развиваются в тесном взаимодействии, но имеют и свою специфику, исторически конкретизирующуюся. С. как произв. *монументального искусства* обычно бывает значительных размеров (памятник, монумент, украшение здания) и рассчитана на сложное взаимодействие с *архитектурной* или пейзажной средой, обра-

щена к массам зрителей, активно участвует в *синтезе искусств*. Развивающаяся с XV—XVI вв. станковая С. имеет камерный характер, предназначена для интерьера. Ее жанры — портрет, бытовой, ню, анималистический. С. малых форм является промежуточной между станковой и *декоративно-прикладным искусством*. К ней же относится медальерное иск-во и резьба по камню — глиптика. В построении худож. формы С. большое значение имеет выбор материала и техника его обработки. Для лепки служат мягкие вещества (глина, воск, пластилин), когда пластическая форма создается путем накладывания материала слой за слоем и закрепления их на к.-л. основе. Твердые вещества (разные породы камня и дерева) требуют высекания или резьбы, т. е. удаления частей материала для выявления формы. Ряд материалов, способных переходить из жидкого состояния в твердое (металл, гипс, бетон, пластмасса), служат для отливки произв. С. по специальным моделям. Для достижения худож. выразительности С. ее поверхность, как правило, подвергается дополнительной обработке (окраске, полировке, тонировке и т. п.). Поскольку эстетическое восприятие скульптурного произв. осуществляется за счет зрения, очень важно предусмотреть реакцию материала на свет, передать ощущение его весомости и объемности, осн. композиционные *ритмы*. Возникнув в первобытную эпоху, С. достигла высокого развития в иск-ве крупных эпох, нередко наиболее полно выражая их эстетические идеалы, мировоззренческие установки и худож. стиль (С. Древн. Египта и Греции, римского иск-ва и *готики*, *Ренессанса* и *барокко*, *классицизма* и иск-ва XX в.). Сила воздействия образов С. — в их наглядной убедительности, в способности наглядно представить как конкретные, так и отвлеченные (*аллегория*, *символ*) явления. История С. отразила процесс углубления образной характеристики человека в мировом иск-ве. *Авангардизм* XX в., стремившийся гротесково изменять пластические формы, нередко отступал перед С. или же стремился за-

менить ее отвлеченными конструкциями (*Конструктивизм*). С. в социалистическом иск-ве служит утверждению передовых социальных идеалов; становление ее связано с ленинским планом монументальной пропаганды.

СЛАВЯНОФИЛОВ ЭСТЕТИКА — философско-эстетические теории, сложившиеся в рамках славянофильства как особого течения рус. общественной мысли первой половины XIX в. Эстетические воззрения С. представляют собой своеобразное развитие консервативных тенденций рус. *романтизма*. Осн. вехами формирования их Э. как нек-рой теоретической целостности были программные статьи А. С. Хомякова «О старом и новом» (1839), И. В. Киреевского «В ответ А. С. Хомякову» (1839), магистерская диссертация К. С. Аксакова «Ломоносов в истории русской литературы и русского языка» (1846), в к-рых обосновывалась особая философия поэзии и поэтика слова применительно к рус. языку и лит-ре. Находясь под влиянием идей западноевроп. и особенно рус. романтиков, С. рассматривали мир не как совокупность готовых форм, а как процесс бесконечного становления, к-рое является творческой духовной деятельностью символического характера, воплощающего внутреннее во внешнем. Так, Хомяков полагал, что «искусство истинное есть живой плод жизни, стремящейся выразить в неизменных формах идеалы, скрытые в вечных изменениях». Общность позиции С. с романтизмом просматривается также в сходстве симпатий к философским воззрениям позднего *Шеллинга*. Восприняв шеллингианскую эстетическую концепцию, С. выдвинули в качестве гл. посылки своих рассуждений примат иск-ва и полную автономию творящего сознания. О романтическом характере С. э. свидетельствуют и такие ее основополагающие принципы, как пристальное внимание к народности (правда, своеобразно толкуемой) и историзму (тенденция вписывать эстетические объекты в культурно-исторический контекст), стремление к религиозно-идеалистическому обоснованию иск-ва, идея символизма худож. формы (не случайно С. резко

критиковали «натуральную школу» в рус. лит-ре). В то же время абсолютизация С. принципа народности обусловила острую критику индивидуализма, как одной из характеристик западного мировосприятия. Кроме того, религиозно-идеалистическая доктрина С. приняла формы православной религиозности, к-рая в сочетании с гипертрофированным пониманием народности привела их к идее соборности. С. э. касалась мн. узловых проблем худож. творчества: понятий о природе прекрасного, эстетического идеала, трагического и комического, сущности иск-ва и его функций, творческого метода и критериев значимости худож. произв. В соответствии с общей тенденцией критики эстетизма в рус. худож. культуре XIX в., С. стремились преодолеть умозрительный подход к оценке явлений иск-ва и рассматривали эстетические вопросы в их отношении к нравственной и социальной проблематике рус. действительности. Мн. внимания С. уделяли анализу свободы художественного творчества, к-рое, как полагал А. С. Хомяков, «в самом себе... находит оправдание и цель». Призвание словесности служить вечной красоте не снимает, согласно С., с нее обязанности обличать общественное несовершенство и врачевать общественные язвы. Поэт для настоящего, как историк для прошлого, является, по Киреевскому, носителем народного сознания. Самобытность рус. народного сознания С. усматривали в его религиозности, приверженности к патриархально-общественным началам. С. были убеждены, что прошло время подражаний в рус. иск-ве, что формы, воспринятые извне, не могут служить выражением духа рус. народа, его духовная жизнь должна выражаться в формах, созданных ею самой. С. в своей эстетической теории проводили мысль о том, что общая цель иск-ва есть некое спокойствие, созерцание, посредством к-рого облагораживается существование человека и возрастает его нравственный потенциал. Иск-во и любовь (как специфическая форма познания) возвышают человека, облагораживают его душу. С. утверждали, что иск-во — не прихоть и не временная забава души,

а выражение ее внутренней деятельности, заключившей свои идеалы в стройные законы красоты. Путь проникновения иск-ва в человеческую душу происходит через чувство верующей и не знающей сомнений любви, т. к. худож. произв. — не что иное, как «гимн любви». В вопросе происхождения иск-ва наиболее явно проявилась религиозная основа эстетической концепции С. Его теоретики постоянно подчеркивали, что иск-во своим происхождением обязано религии. Эти воззрения были обусловлены философским теизмом С., к-рый в своих истоках восходил к греч. патристике и византийской церковности. Позитивной особенностью эстетики С. было требование применения принципа историзма к анализу произв. иск-ва и к процессу худож. творчества. Если философия в своем сознании тождества бытия и мышления обратилась к примирению умозрения с жизнью, а математика сосредоточилась на частных приложениях, то поэзия как выражение всеобщности человеческого духа призвана, по мнению С., сосредоточиться на историческом осмыслении действительности. Будучи восприимчивой идеям западноевроп. и рус. романтизма, С. э. развила его консервативные стороны, особенно в лице поздних С., почвенников и др. представителей идеалистической мысли XIX—начала XX в.

СОВЕРШЕНСТВО — полнота всех достоинств, высшая степень к.-л. качества, оптимальность состояния и развития эстетического феномена, выражающаяся в полном соответствии сущности и явления; мера каждого вида, лучшие в своем роде предметы и явления действительности и результаты целесообразной деятельности. С. обладает эстетическим значением, поскольку оно — свидетельство гармоничности и целесообразности (по Канту, С. — «доведенная до единства согласованность многообразного» и объективная целесообразность). С. получило свой эстетический потенциал в человеческой деятельности, в к-рой достигаются высокие свершения (слово «С.» этимологически связано со словом «совершать»). Объективно существующее С. — аналог ре-

зультатов в высшей степени успешной деятельности, полностью реализующей свои цели. Однако в истории эстетики отмечалось, что *прекрасное* и *С.* хотя и связанные между собой, но разные понятия. *Гегель* критиковал определение прекрасного как совершенного за его формальность, за игнорирование содержания красоты. По словам *Чернышевского*, «все прекрасное превосходно в своем роде. Но не все превосходное в своем роде прекрасно...». Описанная *Н. В. Гоголем* миргородская лужа не может рассматриваться как нечто прекрасное, хотя она была, наверно, самой совершенной лужей. Понятие *С.* само по себе не содержит ценностной характеристики явлений, а лишь подчеркивает их превосходство в своем роде. Ведь может быть и «совершенная правда» и «совершенный дурак». Оно не определяет и эстетическую специфику. *С.* может быть и эстетическим, и нравственным, и экономическим, и техническим и т. п. Но если не всякое *С.* прекрасно, то ценностное представление о красоте присуще явлениям в их *С.*, т. е. в полном и высшем выражении эстетических достоинств. Худож. *С.* означает достижение *гармонии* между *содержанием и формой* в произв. иск-ва, на к-ром лежит печать творческого таланта и виртуозного *мастерства*.

СОВЕТОЛОГИЯ КУЛЬТУРНАЯ — одно из советологических течений, занимающееся анализом фундаментальных положений марксистско-ленинской эстетической мысли, культурологии и советской худож. практики. Эстетическая и искусствоведческая проблематика занимает одно из видных мест в западной советологии, приобретшей после второй мировой войны статус социального института, объединяющего разветвленную сеть исследовательских центров во мн. странах Запада, прежде всего в США, Великобритании, ФРГ, Франции. *С. к.* претерпела значительные изменения в ходе своего исторического развития: от полного отрицания позитивного вклада советской худож. культуры в мировую культуру через признание «неофициального» иск-ва как заведомо эстетически цен-

ного к объективному анализу советской эстетики и иск-ва. При всей неоднородности *С. к.* можно выделить в ней нек-рые общие черты. Это, во-первых, исследование эстетических и искусствоведческих проблем, к-рые могут стать источником для политических и идеологических выводов, что в значительной мере способствовало в доперестроечный период формированию «образа врага» и закреплению стереотипов «старого мышления» (в этом плане *С. к.* надо отличать от славистики — науки об истории и культуре СССР и стран Восточной Европы, хотя в последнее время грань между ними становится все более расплывчатой). Во-вторых, *С. к.* свойственно стремление к поиску аналогий в закономерностях худож. развития СССР и Запада и оценка под таким углом зрения всего пути развития советского иск-ва. Но поскольку внимание исследователей фокусировано почти исключительно на рус. авангарде (*Авангардизм*) и за рамками анализа *С. к.* остается творчество тех художников, к-рые в меньшей степени склонны к экспериментальному иск-ву, такой подход обедняет общую картину худож. жизни СССР. В-третьих, непреходящий интерес к национальным и религиозным аспектам советской худож. культуры, трактовка к-рых простирается от обвинения сторонников реставрации памятников культуры в возрождении рус. национализма (амер. историк *Дж. Б. Данлоп*) до поддержки деятельности советского Фонда культуры и вдумчивого анализа национально-исторических корней совр. советского иск-ва (амер. историк и культуролог *Дж. Биллингтон*). Мн. годы *С. к.* уделяет пристальное внимание комплексу таких взаимосвязанных вопросов, как ленинская теория отражения, функции иск-ва, соотношение *традиций и новаторства*. При анализе этих проблем ряд советологов (напр., амер. *М. Соломон*; фр. *М. Лекен*, англ. *П. Джонсон*) исходят из тезиса об ошибочности поиска корней советской эстетической теории в идеях *Маркса*; фундаментальные положения

этой теории выводятся ими исключительно из рус. реалистической традиции XIX в. в отрыве от общей линии развития марксизма. По мнению этих авторов, советские эстетики упрощают понимание Марксом сущности иск-ва, сводя его к фотографическому отражению реальности и отвлекаясь от творчески преобразующей его роли в жизни об-ва. На этом основании мн. произв. выносятся ими за рамки советского иск-ва как якобы противоречащие его эстетико-теоретическим основам (англ. литературовед Дж. Хоскинг). Перестройка в СССР — ее причины, сущность, сложности, перспективы — оказалась ныне в фокусе С. к., что обусловлено, видимо, не только объективной значимостью этих процессов, но и тем, что революционный перелом в нашей стране явился неожиданностью для большинства западных советологов. Первоначальная реакция С. к. на усложнившуюся ситуацию в социально-духовной сфере советского об-ва выразилась в непонимании и тревоге, в сведении сложностей худож. жизни советского об-ва к «голой» политике. Сейчас С. к. пытается осмыслить природу этих явлений, что в значительной мере меняет сам характер советологических исследований: от элегических трактатов об иск-ве начала XX в. и разгромных оценок *социалистического реализма* наметился переход к трезвому всестороннему анализу. Некоторые исследователи пишут о «московской культурной революции», «новом иск-ве эпохи» как о важном критерии перестройки. На первый план в С. к. выдвигаются теперь новые проблемы: молодежная культура, ее социальные и эстетические аспекты, возможность сосуществования новых стилей и реализма в *изобразительном искусстве*, соотношение худож. и социальной свободы (*Свобода художественного творчества*). Этапными для С. к. стали, напр., работы таких влиятельных авторов, как Дж. Биллингтон, Р. Хингли, Дж. Хоскинг, Д. Браун, Дж. Боулт, Ф. Старр. Публикации советологов по проблемам эстетики можно встретить как в спе-

циальных советологических изданиях, так и в искусствоведческих журналах.

СОВРЕМЕННОСТЬ в искусстве — обращение *художника* в своем творчестве к событиям определенного периода времени, очевидцем которого он является. С. в и. — это отражение в иск-ве «исторического сегодня», неразрывно связанного с ближайшим и, возможно, более отдаленным этапом уже прожитого и в то же время своими перспективами устремленного в завтрашний день. Рассматривать С. вне границ времени, какими бы они ни были — более широкими или более узкими, — значит трактовать ее расплывчато, неопределенно, без нужных параметров. Однако понятие «С. в и.» не только временное. Основопологающие качества и принципы иск-ва — *партийность, народность, реализм* — не существуют вне его связи с насущными общественными проблемами и задачами, с жизнью народа, вне его воспитательных функций. Все это предполагает обращение иск-ва к наиболее важным *темам* С., к волнующим миллионы людей вопросам, худож. осмысление и отражение происходящих в стране, в мире сложных, противоречивых процессов; требует уделять первостепенное внимание наиболее существенному в диалектике совр. общественного развития. Не случайно в документах КПСС не раз подчеркивалась особая общественная значимость иск-ва, в к-ром актуальные темы С. получают яркое худож. воплощение. А отсюда вытекает и нравственно-эстетическая задача деятелей иск-ва — смелее и новаторски разрабатывать темы С. Обращение к С. позволяет иск-ву играть исключительно эффективную худож.-познавательную роль: это анализ текущих процессов общественной жизни, выявление их причинно-следственных связей с событиями предыдущих лет, худож. прогноз возможных в будущем последствий происходящего сегодня (*Предвосхищение в искусстве*). Т. обр., С. в и. — необходимое условие обеспечения действенности политических и идеологических функций иск-ва, его активной роли в общественной жизни, высокого автори-

тета и признания миллионов. Иногда понятие «С. в и.» трактуется расширительно — как совр. видение всякого воспроизводимого в иск-ве сюжета, в т. ч. исторического (напр., стремление художника выразить при показе эпохи Ивана Грозного или Петра I дух своего времени, идеи, волнующие его современников). Разумеется, без субъективного фактора, определяющего худож. видение предмета изображения, нет творческого процесса, нет иск-ва, более того, без совр. взгляда на вещи никакая актуальная сама по себе тема не обеспечит С. в и. В этом смысле С. в и. «двуединая»: предполагает С. как предмет изображения, так и его восприятие *художником* и отображение в произв. Но это не означает правомерность такой расширительной трактовки С. в и., когда к совр. относятся любые созданные сегодня произв. на историческую тему. Бесспорно, можно написать роман или снять ленту на историческую тему так, чтобы они звучали остро, актуально, отвечали злобе дня. Известно, как современно могут звучать спектакли и фильмы, поставленные по классическим произв. иск-ва. Однако никакая совр. трактовка классики, даже с весьма произвольным перекраиванием оригиналов, внесением в них собственных взглядов режиссера, и вызванными этим соответствующими ассоциациями у зрителей, не представит совр. действительность, ее реальное отражение. Худож. практика свидетельствует, что обеспечить подлинную С. в и. не всегда легко. К тому же в нек-рых *видах искусства и жанрах* это представляет особые трудности (*музыка, балет, опера*). Нередки случаи компрометации С. в и., когда создаются скороспелые соч., часто носящие конъюнктурный характер, или когда предпринимаются попытки прикрыть отсутствие таланта актуальностью темы. Часто о С. в и. судят по тому, какие темы, сюжеты соответствуют жизненным реалиям, проблемам, к-рыми живет страна и народ. Однако актуальность, острота темы,— условие необходимое для С. в и., но еще недостаточное. Для создания подлинно совр. произв. иск-ва нужна глубокая мысль, большая

идея, подчиняющая себе образное решение, нацеливающее на поиск соответствующих структурных и *изобразительно-выразительных средств* (*Содержание и форма в искусстве*). История иск-ва, в т. ч. советского, убедительно говорит о том, что обращение к С. дает художнику самые широкие возможности для выбора различных приемов, обеспечивающих реализацию его *замысла*. Конечно, они должны быть оправданны (в одном из самых политически совр. произв.— в фильме Т. Абуладзе «Покаяние» наряду с «чистым» реализмом есть элементы *сюрреализма, гротеска, фантазмагии* и даже абсурда), иначе превратятся в голый трюк, в лучшем случае — любопытный, в худшем — дурной. С. дает художнику неисчерпаемый материал, питает его творчество интереснейшими темами и характерами. Обращение к ней обеспечивает прочную связь иск-ва с жизнью, позволяет ему активно помогать народу, партии в решении стоящих перед советским об-вом задач.

СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА в искусстве.— Один из важнейших законов худож. творчества, необходимое условие *художественности* произв. иск-ва — органическая связь Ф. худож. произв. с его С. и обусловленность им. Существует и обратная закономерность: С. проявляется только в определенной Ф. Совр. идеалистическая эстетика, отрицающая связь иск-ва с действительностью, толкует Ф. как нечто бессодержательное, лишенное реальной основы, сводя тем самым иск-во к области «чистых форм». Марксистско-ленинская эстетика исходит из того, что худож. Ф. есть выражение определенного С., что С. и Ф. неотделимы друг от друга как в творческом процессе, так и в завершеном произв. Еще раньше эту мысль точно выразил *Белинский*: «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания, значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы, значит уничтожить форму». Иными словами, становление худож. Ф., выбор *изобразительно-выразительных средств* и технических приемов зависит

от особенностей жизненного материала, положенного в основу произв. иск-ва, и от характера идейно-эстетического осмысления этого материала, т. е. от С. произв. Поиски совершенной худож. Ф. в творческом процессе только тогда оказываются плодотворными, когда они связаны со стремлением художника глубоко, правдиво и впечатляюще отобразить определенное жизненное С. *Замысел* может остаться нереализованным, если художник не найдет для него выразительной Ф., и наоборот: интересные находки автора в области Ф. окажутся бессмысленными, малозначащими, если они носят самоцельный характер. Превращение Ф. худож. произв. в самоцель ведет к разрушению худож. образа, потере иск-вом познавательного и воспитательного значения. Единство С. и ф. обуславливает органическую целостность, эстетическую ценность худож. произв., ибо *прекрасное* в иск-ве есть правда жизни, выраженная в совершенной худож. Ф. Единство С. и ф. выражается в том, что данному, конкретному С. соответствует данная, конкретная Ф., в которой оно выражено (напр., написанные на одну и ту же тему «Поднятая целина» М. А. Шолохова, «Бруски» Ф. И. Панферова, «Страна Муравия» А. Т. Твардовского — произв. глубоко оригинальные, разные и по С. и по Ф.). Органическая слитность С. и ф. является необходимым условием эстетического наслаждения, получаемого от произв. иск-ва. Однако единство С. и ф. худож. произв. означает не абсолютное тождество, а лишь определенную степень взаимного соответствия. Выяснение и оценка идейного С. произв. иск-ва и одновременно установление соответствия или несоответствия ему худож. Ф. достигаются путем их идейно-эстетического анализа. Степень соответствия Ф. и С. в иск-ве зависит от верности идеи произв., мировоззрения, одаренности и мастерства художника. В творческой практике несоответствие, разрыв Ф. и С. произв. выступает в двух планах. Во-первых, когда общественно значимое С., актуальная тема и идея не получают в произв. яркого худож. воплощения. Это ведет к иллюстративности и схема-

тизму, снижению воздействующей силы иск-ва, а иногда и к дискредитации темы и идеи произв. По меткому наблюдению А. Н. Толстого, «понять, освоить политически еще не значит освоить художнически. Очень часто художническое освоение отстает от современности или охватывает ее по поверхности, внешне и даже в том случае, когда художник политически стоит как будто на должной высоте». Во-вторых, когда неполноценное С. выражается в интересной Ф. Не всегда идейная ущербность сочетается с худож. беспомощностью и серостью. Нередки случаи, когда талантливые художники, воплощая в произв. ошибочные и даже реакционные идеи, смогли наделять эти произв. худож. достоинствами и тем самым привлечь внимание определенного круга читателей, зрителей (напр., произв. Д. С. Мережковского). Умение раскрыть достоинства и недостатки произв. иск-ва с т. зр. единства его С. и ф. — важнейшее требование, предъявляемое марксистско-ленинской эстетикой к худож. критике. Выступая против проявлений мировоззренческой всеядности и эстетической серости, Коммунистическая партия ориентирует мастеров советского иск-ва и лит-ры на высокохудожественное отображение действительности в единстве С. и ф.

СОЗЕРЦАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ — непосредственно-целостное видение явлений действительности под углом зрения эстетической установки субъекта (*Установка эстетическая*). Эта непосредственность проявляется в том, что субъект сам находит предмет своего С., открывает для себя его эстетическую ценность и получает наслаждение не только от предмета С., но и от самого процесса, актуализируя в нем свои потенциальные эстетические способности (*Способность эстетическая*). Проблема С., в т. ч. С. э., издавна привлекала внимание философии. В идеалистической философии С. понимается как непосредственное сверхчувственное усмотрение истины, добра, *красоты* (линия *Плагона*) либо как чувственная *интуиция*, зависящая только от способности субъекта (*Кант*). Безусловно, момент интуиции имеет смысл в С. э., как и в др.

формах сознания и творческой деятельности, но не выявляет полностью его специфики. В домарксистской материалистической философии С. рассматривалось как пассивный процесс зеркального отражения внешних качеств объекта. Ограниченность подобного толкования вскрыл Маркс, подчеркнув, что предмет берется здесь только в форме объекта, «а не как *человеческая чувственная деятельность, практика, не субъективно*» (т. 42, с. 264). Поэтому правомерно трактовать С. э. как специфический вид духовной эстетической деятельности, т. е. как активный творческий процесс, когда предмет С. избирается субъектом свободно. Хотя он и может быть уже оценен эстетически «чужим» сознанием. Художник В. А. Фаворский утверждает: «Цветок в своем высшем проявлении — это роза», и мы соглашаемся с этим, вновь и вновь любуясь розой. Но это может быть и совсем незаметный предмет или примелькавшееся и потому стершееся явление. И всякий раз субъект С. э. как бы заново открывает для себя их эстетическую ценность. В отличие от направленности и заданности научного наблюдения С. э. имеет свободный ассоциативный характер (*Ассоциация в искусстве*). Оно как бы скользит по поверхности явлений. Но и у него, по выражению Гёте, есть своя глубина и сила. С. э. способно фиксировать высочайшие моменты этих явлений, усматривая в них *совершенство целесообразных пропорций, игру жизненных сил, вершину красоты, предел напряжения страстей, едва уловимый миг зарождения нового*. Но подобное видение мира требует от субъекта большой мыслительной работы. Гёте подчеркивал: «...само мое созерцание является мышлением, мое мышление — созерцанием». Активность С. э. проявляется и в том, что субъекту приходится каждый раз преодолевать шоры стандартных представлений, религиозных табу и идеологических штампов, мешающих увидеть самобытную сущность предмета, удивиться богатству его проявлений и возможных преобразований. В С. э. наш взгляд (слух) не опознает привычные приметы вещей или

удобные в обращении замещающие их бирки, а отыскивает неожиданные ракурсы, в к-рых приоткрывается потайной смысл предмета, его универсальные, хотя, может быть, и хрупкие связи с миром. В процессе С. э. происходит не только познание мира, но и самопознание и самосовершенствование человека, к-рый, вступая с ним в интимные, сугубо личностные отношения, научается воспринимать вещи и явления действительности не только в силу нужды в них, но также и по мере их собственного вида, т. е. «по законам красоты». С. э. входит в структуру эстетического сознания (*Сознание эстетическое*) как его базисная основа. Оно выступает как необходимый исходный уровень худож. творчества, благодаря к-рому достигается богатство и соотнесенность худож. образа с действительностью. «Для художника творчество начинается с видения. Видеть — это уже творческий акт, требующий напряжения», — писал фр. живописец А. Матисс. Но С. э. сохраняет значение и как самостоятельный вид духовной эстетической деятельности, получивший особое развитие в эстетической культуре ряда стран Востока (Китай, Япония). Формирование способности к С. э. — одна из важнейших задач *эстетического воспитания*, особенно актуальная в условиях совр. экологической ситуации. На значение С. э. в развитии гармонического человека обращали внимание Руссо, Гёте, Ломоносов, в наше время — М. М. Пришвин, К. Г. Паустовский и др.

СОЗНАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ — одна из форм общественного С., являющаяся, как и др. его формы (политическое, правовое, нравственное, религиозное, научное), отражением действительности и ее оценкой с позиций общественного (в данном случае эстетического) идеала. С. э. выступает в качестве родового понятия, обозначающего разнообразие его проявлений, связанных в единую систему, к-рая имеет открытый мозаичный характер, образуемый взаимопроницающими и взаимодополняющими друг друга его видами (эстетические чувства, вкус, созерцание, восприятие, суждение, ценности, взгляды, идеал

и др.). И вовлеченные в эту систему внешнеэстетические формы С. — истина, сознание нравственного долга, справедливость — могут приобретать эстетическое значение. Выявляя специфику С. э., марксистско-ленинская эстетика исходит из общих принципов теории отражения применительно к особой сфере об-ва — эстетической. Объектом отражения С. э. является «мир человека» (*Маркс*), т. е. природная и социальная действительность, уже освоенная социально-культурным опытом человека. Эту действительность индивид переводит в эстетический план, по-новому организуя, усиливая и оценивая с т. зр. полноты ее жизненных проявлений и субъективной значимости. Субъектом С. э. является об-во в целом или классы, участвующие в духовном производстве. С. э. как форма общественного С. объективируется в ценностных отношениях. Однако реализуются эти отношения, обогащаясь одновременно новыми значениями, только через С. конкретных индивидов и вне индивидуального С. существовать не могут. В свою очередь, персонифицированные формы С. — чувства, созерцание, восприятие, представления — приобретают эстетический смысл только в соотношении с ценностями в сложившейся системе эстетических отношений. Так, красота среднерус. пейзажа, открытая И. И. Левитаном, может быть понята как объективация в его творчестве незрелых в об-ве эстетических потребностей (*Потребность эстетическая*) и представлений. Значение же эстетической ценности она приобрела только через С. индивидов, к-рые восприняли и обогатили ее своим жизненным опытом. Худож. ценности, не пережитые в эстетических чувствах индивидов, теряют свой смысл. Понятие «С. э.» соотносительно с понятием эстетической деятельности (*Деятельность эстетическая*), представляя ее духовный, идеальный план. Сама же деятельность выступает как технологический способ производства и реализации С. э. Формой, наиболее адекватно воспроизводящей специфику С. э., является искусство. В иск-ве С. художника (*замысел, идея*), опредмечиваясь в худож. про-

изв., обретает форму внеличного существования и всеобщую значимость. Но как духовное образование иск-во может функционировать (т. е. быть задумано, реализовано и понято) лишь через С. э. Вместе с тем С. э. обладает известной самостоятельностью по отношению к эстетической деятельности и иск-ву, спецификой, выделяющей его среди др. форм общественного С. Прежде всего С. э. никогда полностью не порывает с обыденным С. (у человека может быть неразвитый, но хороший вкус, опирающийся на его жизненный опыт). Однако от обыденного С., ограниченного практическим интересом, С. э. отличается незаинтересованностью и шириной охвата действительности, включая явления, еще не затронутые общественной практикой, способностью целостного, «завершенного» отражения мира. Обладая высокой степенью обобщения, С. э. всегда выступает в конкретно-чувственной форме образа, объединяющей представления об объекте, дополненные и преобразованные воображением, его оценку с позиций эстетического идеала и чувство высокого духовного наслаждения. С. э., будучи формой общественного С., не только отражает общественное бытие, но и оказывает обратное воздействие на его развитие. С. э. способно давать не только правдиво-ценностный образ мира, желаемого или нежелаемого, но и образ-модель «потребного будущего» (*Предвосхищение в искусстве*), формирующий эмоционально волевою установкой индивидов на преобразование действительности.

СОЛОВЬЕВ Владимир Сергеевич (1853—1900) — рус. религиозный философ и богослов, поэт, публицист и критик. Сын историка С. М. Соловьева. На формирование его взглядов, в т. ч. эстетических, помимо христианской литературы оказали влияние неоплатонизм, нем. философия (особенно *Шеллинг*), славянофилы, *Достоевский*. Основу мировоззрения С. составляет учение об абсолютном всеединстве, к-рое мыслится им как сфера божественного, идеального, достойного и должного бытия, обладающего свободой,

полнотой содержания и смысла, совершенной формой выражения (*Совершенство*). Для человека абсолютное всеединство выступает в виде идеала, к-рый определяет его волю в стремлении достичь высшего блага (сфера нравственной философии), его познание в стремлении постичь абсолютную истину (сфера гносеологии), его чувства и воображение в стремлении воплотить идеал в совершенную, прекрасную материальную форму (область иск-ва и эстетики). В учении С. истина, добро и красота не рядоположны, а органически взаимосвязаны. Для реализации идеала всеединства недостаточно преодоления эгоизма, достижения «солидарности, всеобщего блага», т. е. торжества истины и добра в об-ве. Необходимо еще включение в этот нравственный миропорядок материального, природно-вещественного мира, что возможно только через его «просветление, одухотворение, т. е. в форме красоты». Вот почему красота как безусловная ценность — непрменный фактор и важнейший аспект не только социального, но и космического процесса. Следуя классикам нем. идеализма, С. определяет ее как воплощение идеи. И подобно абсолютной идее красота объективна, космична, свойственна реальным естественным процессам. Но эти характеристики полностью не выявляют ее специфики в сопоставлении с истиной и добром. «Критерий эстетического достоинства,— утверждает С.,— есть наиболее законченное и многостороннее воплощение этого идеального момента в данном материале». Идеал «положительного всеединства», предполагающий «солидарность» частей между собой, их целостность, гармонию духовного (идеального) и вещественного (материального), как раз и обретает качество красоты, прекрасного. Хаос, дисгармония, материя вне духа, гипертрофия отдельного или господство общего, напротив, ведут к появлению безобразного. Гл. задача иск-ва — созидание абсолютной красоты (воплощение идеала), одухотворение, преобразование материальных явлений, придание им качества вечных и бессмертных. Природная красота раз-

рушима и всего лишь символизирует вечное и абсолютное («все видимое нами — только отблеск, только тени от незримого очами»). Человек, будучи одновременно существом природным и сознательно духовным, призван «увечить» ее через иск-во. Вслед за Достоевским С. полагает, что именно красота спасет мир. Здесь эстетическая задача совпадает с религиозной, худож. творчество становится теургией, а художник теургом (творцом). Философ настаивает на «свободном синтезе» искусства и религии, на их значении в достижении «совершенной жизни». С этих позиций он отвергает декадентскую концепцию «искусства для искусства», подчеркивая его религиозно-воспитательную роль. Своей поэзией и идеями (нередко выраженными в мифологических образах Софии, Мировой души, Вечной женственности и т. д.) С. оказал значительное влияние на развитие рус. идеалистической философии и эстетики начала XX в. и, как это ни парадоксально, на становление рус. декадентства (прежде всего на символизм). Осн. произв., в к-рых изложены эстетические взгляды С.: «Философские начала цельного знания» (1877), «Критика отвлеченных начал» (1880), «Три речи в память Достоевского» (1881—83), «Красота в природе» (1889), «Общий смысл искусства» (1890), «Первый шаг к положительной эстетике» (1895), «Стихотворения и шуточные пьесы» (изд. в 1974 г.).

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ — творческий метод социалистического иск-ва, зародившийся в начале XX в. как отражение объективных процессов развития худож. культуры в эпоху социалистической революции. Историческая практика создала новую действительность (неизвестные до сих пор ситуации, конфликты, драматические коллизии, нового героя — революционного пролетария), к-рая нуждалась не только в политическом и философском, но и в худож.-эстетическом осмыслении и воплощении, потребовала обновления и развития средств классического реализма. Впервые новый метод худож. творчества нашел воплощение в творчестве Горького, на волне событий

первой российской революции (роман «Мать», пьеса «Враги», 1906—07). В советской лит-ре и иск-ве С. р. занял ведущее положение на рубеже 20—30-х гг., теоретически еще не осознанный. Само понятие С. р. как выражение худож.-концептуальной специфики нового иск-ва вырабатывалось в ходе бурных дискуссий, напряженных теоретических поисков, в которых принимали участие мн. деятели советской худож. культуры. Так, писатели первоначально по-разному определяли метод формирующейся социалистической лит-ры: «пролетарский реализм» (Ф. В. Гладков, Ю. Н.LIBЕДИНСКИЙ), «тенденциозный реализм» (Маяковский), «монументальный реализм» (А. Н. Толстой), «реализм с социалистическим содержанием» (В. П. Ставский). Итогом дискуссий и явилось определение этого творческого метода социалистического иск-ва как «С. р.». В 1934 г. он был закреплен в уставе Союза писателей СССР в виде требования «правдивого, исторически конкретного изображения жизни в ее революционном развитии». Наряду с методом С. р. в социалистическом иск-ве продолжали существовать и др. творческие методы: *критический реализм, романтизм, авангардизм, фантастический реализм*. Однако на почве новой революционной действительности они претерпели определенные изменения и влились в общий поток социалистического иск-ва. В теоретическом плане С. р. означает продолжение и развитие традиций реализма предшествующих форм, однако в отличие от последнего он опирается на коммунистический общественно-политический и эстетический идеал. Именно этим прежде всего и определяется жизнеутверждающий характер, исторический оптимизм социалистического иск-ва. И не случайно С. р. предполагает включение в худож. мышление романтики (*Романтика революционная*) — образной формы исторического *предвосхищения в искусстве*, мечты, основанной на реальных тенденциях развития действительности. Объясняя изменения в об-ве общественными же, объективными причинами, социалисти-

ческое иск-во видит свою задачу в раскрытии новых человеческих отношений еще в рамках старой социальной формации, их закономерное поступательное развитие в дальнейшем. Судьбы об-ва и личности выступают в произв. С. р. в тесной взаимосвязи. Присущий С. р. историзм образного мышления (*Мышление художественное*) способствует объемному изображению эстетически многогранного характера (напр., образ Г. Мелехова в романе «Тихий Дон» М. А. Шолохова), худож. раскрытию созидательного потенциала человека, идеи ответственности личности перед историей и единства общесоциального процесса при всех его «зигзагах» и драматизме: препятствия и поражения на пути прогрессивных сил, наиболее трудные периоды исторического развития осмысляются как преодолимые благодаря обнаружению жизнеспособных, здоровых начал в об-ве и человеке, оптимистической в конечном счете устремленности в будущее (произв. М. Горького, А. А. Фадеева, разработка в советском иск-ве темы Великой Отечественной войны, освещение злоупотреблений периода культ личности и застоя). Историческая конкретность обретает в иск-ве С. р. новое качество: время становится «трехмерным», что позволяет художнику отражать, говоря словами Горького, «три действительности» (прошлое, настоящее и будущее). В совокупности всех отмеченных проявлений историзм С. р. непосредственно смыкается с коммунистической *партийностью в искусстве*. Верность художников этому ленинскому принципу мыслится как залог правдивости иск-ва (*Правда художественная*), что отнюдь не противоречит проявлению новаторства, а, напротив, нацеливает на творческое отношение к действительности, на худож. постижение ее реальных противоречий и перспектив, побуждает пойти дальше уже добытого и известного как в области содержания, сюжета, так и в поисках *изобразительно-выразительных средств*. Отсюда многообразие *видов искусства, жанров, стилей*, худож. форм. Наряду со стилиевой ориентацией на жизнеподо-

бие формы в социалистическом иск-ве многообразно используется и вторичная условность. Маяковский обновил средства поэзии, творчество создателя «эпического театра» Брехта во мн. определило общее лицо *сценического искусства* XX в., постановочная режиссура создала поэтический и философско-притчевый театр, кинематограф и т. д. О реальных возможностях для проявления в худож. творчестве индивидуальных склонностей свидетельствует факт плодотворной деятельности таких разных художников, как А. Н. Толстой, М. А. Шолохов, Л. М. Леонов, А. Т. Твардовский, — в лит-ре; Станиславский, В. И. Немирович-Данченко и Вахтангов — в театре; Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Г. Н. и С. Д. Васильевы — в кино; Д. Д. Шостакович, С. С. Прокофьев, И. О. Дунаевский, Д. Б. Кабалевский, А. И. Хачатурян — в музыке; П. Д. Корин, В. И. Мухина, А. А. Пластов, М. Сарьян — в изобразительном иск-ве. Социалистическое иск-во по своей природе интернационально. Его народность не ограничивается отражением национальных интересов, а воплощает конкретные интересы всего прогрессивного человечества. Многонациональное советское иск-во сохраняет и приумножает богатства национальных культур. Произв. советских писателей (Ч. Айтматова, В. Быкова, И. Друцэ), работы режиссеров (Г. Товстоногова, В. Жяляквичюса, Т. Абуладзе) и др. художников воспринимаются советскими людьми разных национальностей как явления своей культуры. Будучи исторически открытой системой худож.-правдивого воспроизведения жизни, творческий метод социалистического иск-ва находится в состоянии развития, впитывает в себя и творчески перерабатывает достижения мирового худож. процесса. В иск-ве и лит-ре последнего времени, озабоченных судьбами всего мира и человека как родового существа, делаются попытки воссоздания действительности на основе творческого метода, обогащенного новыми чертами, базирующегося на худож. осмыслении глобальных социально-исторических закономерностей

и все больше обращающегося к общечеловеческим ценностям (произв. Ч. Айтматова, В. Быкова, Н. Думбадзе, В. Распутина, А. Рыбакова и мн. др.). Познание и худож. открытие совр. мира, порождающего новые жизненные конфликты, проблемы, человеческие типы, возможно лишь на основе революционно-критического отношения иск-ва и его теории к действительности, способствующего ее обновлению и преобразованию в духе гуманистических идеалов. Не случайно поэтому в период перестройки, затронувшей и духовную сферу нашего об-ва, вновь оживились дискуссии о насущных проблемах теории С. р. Они вызваны закономерной потребностью с совр. позиций подойти к осмыслению 70-летнего пути, пройденного советским иск-вом, пересмотреть неверные, авторитарно-субъективистские оценки, данные нек-рым значительным явлениям худож. культуры во времена культы личности и застоя, преодолеть несоответствие между худож. практикой, реалиями творческого процесса и теоретическим его истолкованием.

СПЕНСЕР (Spencer) Герберт (1820—1903) — англ. философ-позитивист, основатель органической школы в социологии. Биологическая и механистическая интерпретация общественных законов привнесена С. и в эстетику, имеющую позитивистский характер. Согласно С., после удовлетворения всех естественных потребностей у высших животных остается еще известный избыток сил, к-рый расходуется в игре, т. е. в процессе идеального, а не реального удовлетворения инстинктов. Удовольствие, получаемое от игры, состоит в торжестве над воображаемым противником, что равносильно успеху в борьбе за существование. Иск-во, по С., — разновидность игры. Эта концепция противоположна шиллеровскому пониманию игры как процесса, в к-ром преодолевается раздробленность человеческой сущности, обусловленная разделением труда. У С. способность к игре ставит человека в один ряд с др. представителями животного мира, тогда как Шиллер, напротив, считает, что только в процессе игры человек бывает вполне

человеком. В учении С. эстетическое значение приписывается только предметам и явлениям, лишенным практического, злободневного интереса. Понятие красоты С. метафизически противопоставляет добру, как понятию, характеризующему цель. Влияние на иск-во оказала не эстетика, а социология С. с ее натуралистической концепцией человека. Социальный дарвинизм С., направленный против коммунистического учения, был подвергнут критике уже *Лафаргом*. Осн. соч. С. по проблемам эстетики: «Польза и красота» (1854), «Основания психологии» (1855).

СПОСОБНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ — совокупность индивидуально-психологических особенностей человека, благодаря которым открывается возможность осуществлять эстетическую деятельность — эстетически воспринимать и переживать явления действительности и иск-ва, оценивать их посредством суждения вкуса и соотносить с идеалом, создавать различные новые эстетические ценности (в труде, в поведении, в науке и технике). С. э. коренится в особых природных задатках, но обнаруживается и развивается только в определенных психологических и социально-исторических условиях существования индивида. Она формируется по мере становления и совершенствования личности в условиях существующего уровня эстетической и худож. культуры. Эстетические чувства, т. е. «чувства, которые способны к человеческим наслаждениям», есть, согласно Марксу, человеческая «сущностная сила в качестве субъективной способности...» (т. 42, с. 122). Свообразным проявлением, конкретизацией и специализацией С. э. является худож. способность, т. е. способность не только эстетического восприятия, переживания и оценки произв. иск-ва, но и создания худож. ценностей. В отличие от С. э., имеющейся у каждого нормального человека, худож. способность — особая одаренность, выражающаяся в склонностях, потребности и возможностях к худож. творчеству, в легкости освоения навыков творческой деятельности в том или др. *виде искусства* (литературная, музыкальная, ак-

терская и т. п. способности). Худож. способность в зависимости от уровня творческой одаренности личности, от качества создаваемых худож. ценностей, их новизны, самобытности и общественной значимости характеризуется как *талант* и *гений*. При всей своей универсальности С. э. может быть развита в разной степени. Культивирование такой способности — одна из задач *эстетического воспитания*. Наряду с этим вся система общественных отношений должна помогать развитию худож. творческих способностей людей, тому, чтобы каждый, по образному выражению Маркса и Энгельса, «в ком сидит Рафаэль», получил возможность беспрепятственно развиваться (т. 3, с. 392).

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЭСТЕТИКА — эстетика всех средневековых регионов, включая Э. Западной Европы, *византийскую эстетику, древнерусскую эстетику* и др.; в узком смысле — Э. Западной Европы V—XIV вв. В последней можно выделить два гл. хронологических периода — раннесредневековый (V—X вв.) и позднесредневековый (XI—XIV вв.) и два осн. направления — философско-богословское и искусствоведческое. У истоков С. э. стоит *Августин*. Мн. из сформулированных им эстетических положений сохраняли свою значимость на протяжении всего средневековья. Для первого периода С. э. характерна охранительская позиция по отношению к античному наследию. Бозций (ок. 480—524), Кассиодор (ок. 487—ок. 578), Исидор Севильский (ок. 560—636) ввели в С. э. представления античности о *красоте* (неопифагорейские и неоплатонические идеи) и иск-ве, античную теорию музыки, классификацию иск-в на теоретические, практические и созидательные. Во времена Каролингов (VIII—X вв.) в С. э. наблюдается процесс активного взаимодействия античных и христианских эстетических идей. Иоанн Скот Эриугена (IX в.) переводит на лат. язык соч. *Псевдо-Дионисия Ареопагита*, к-рые оказали влияние на всю С. э. Гл. место в эстетической системе занимает божественная красота, воплощающаяся в «зримых образах» — в единстве, целостности, порядке, форме.

Видимая красота осмысливается как символ невидимой: прекрасное определяется как «нечто незримое, становящееся зримым» и этим доставляющее созерцающему ее «невыразимое наслаждение», иными словами, начинают осознаваться как объективные, так и субъективные аспекты прекрасного. К античным представлениям об искусстве как о специфической духовной и практической деятельности добавляются идеи о месте и функциях искусства в религиозной жизни человека. Художник трактуется как посредник между божественным Логосом и людьми. Особое внимание уделяется религиозному содержанию *изобразительных искусств*, которые делятся тремя основными функциями: 1) «книга для неграмотных»; 2) увековечение исторических событий; 3) украшение интерьеров храмов. Красоту архитектуры видят не в архитектурно-конструктивных решениях и элементах, а прежде всего в украшении храма (инкрустации, росписи, витражи, *декоративно-прикладное искусство*). В позднесредневековый период появляются специальные эстетические трактаты в составе больших философско-религиозных сводов (т. наз. «сумм»); повышается теоретический интерес к эстетическим проблемам, что особенно характерно для мыслителей XII—XIII вв. Монастырскую эстетику с присущей ей простотой и идеей углубленности в созерцание внутренней красоты развивает Бернар Клервоский (1090—1153). Гуго Сен-Викторский (ок. 1096—1141) и его последователи много внимания уделяют видимой красоте и искусству. По мнению Гуго, искусство предназначено для удовлетворения тех потребностей человека, которые не может удовлетворить природа. Классифицируя искусство на свободные и «механические», к последним он относит и «театрику» — искусство развлечений, удовлетворяющее потребность в особом наслаждении. Ришар Сен-Викторский (ум. в 1173) много внимания уделил психологии созерцания, в т. ч. и созерцания красоты. Схоласты XIII в. Гильом Овернский, Альберт Великий, Ульрих Страсбургский, Фома Аквинский, опираясь на идеи С. э. предшествующих

периодов и используя аристотелевский метод философской дефиниции, завершили систематизацию С. э. Прекрасное было определено через субъект-объектное отношение: прекрасно то, что «нравится само по себе» (Гильом Овернский), доставляет наслаждение в процессе неутилитарного созерцания вещи. Тем самым в определении прекрасного был закреплен момент относительности. В то же время утверждалось, что наслаждение при созерцании доставляют только вещи, обладающие определенными объективными свойствами («должная пропорция и блеск», соответствие частей целому, а целого — назначению вещи, выраженность во внешней форме сущности вещи, гармоничность, упорядоченность, соразмерность, доброцветность, соответствующая величина). Красота осмысливается как сияние (и просвещение) «формы» (идеи) вещи в ее материальном облике (Альберт Великий). Много внимания уделяется математическим (числовым и геометрическим) аспектам прекрасного и одновременно вопросам эстетического переживания, наслаждения. *Безобразное* также определяется через субъект-объектное отношение — как то, что вызывает отвращение. В XIII в. Вителло через свое сочинение «Перспектива» ввел в С. э. идеи арабского ученого Альхазена (965—1039) — теорию зрительного восприятия, вопросы геометрической и физической оптики. Эти идеи привлекли особое внимание теоретиков и практиков искусства Возрождения. Искусствоведческое направление С. э. связано со специальными трактатами по поэтике («Поэтрии») и по музыке. Их авторы опирались не на современную им практику искусства, а в основном на античные теории с усилением акцента на собственной эстетической его стороне. Главным в поэзии считалось содержание, однако авторы «Поэтрий» уделяли больше внимания вопросам формы, различая внешнюю и внутреннюю. В центре много «Поэтрий» стояла новая эстетическая категория — «изящество» (*elegantia*). Цели поэзии: учить, давать уроки нравственности и доставлять наслаждение слуху и уму. Теория музыки строилась на идеях Августина и Боэция. Принципи-

ально новой явилась здесь лишь теория контрапункта, обосновавшая принцип *полифонии* в музыкальной практике. В *живописи* теоретики С. э. ценят красоту, содержательность, аллегоризм; в скульптуре — жизнеподобие; в архитектуре — величину, соразмерность, блеск, светоносность, драгоценные украшения. Геометрия и математика рассматриваются как важнейшие основы архитектуры, а отчасти и живописи. В целом теория иск-ва в средние века постоянно отставала от худож. практики.

СТАЙЛИНГ (от англ. style — стиль, мода) — одно из направлений *дизайна*, выражающееся во внешнем, не затрагивающем конструктивную и функциональную основу, изменении промышленного изделия в соответствии с господствующим *стилем*. С. обусловлен необходимостью модернизации формы функционально-стабильных изделий в соответствии с требованиями стилевого единства предметной среды. В условиях капиталистического об-ва С. становится одним из осн. средств формирования искусственного спроса на товары. Чрезмерное его использование иногда даже приводит к фальсификации изделий.

СТАНИСЛАВСКИЙ (Алексеев) **Константин Сергеевич** (1863—1938) — рус. советский театральный деятель: режиссер, актер, педагог, теоретик театра; основатель и руководитель (совместно с В. И. Немировичем-Данченко) Московского Художественного театра (1898). Реформатор рус. театра, С. с первых шагов своей театральной деятельности шел по пути развития психологического *реализма* в *сценическом искусстве*, утверждал иск-во переживания, основанное на «органических законах природы, правды и художественной красоты», т. е. требующее от актера не имитации, а подлинного перевоплощения в момент исполнительского творчества. Разработанные С. сценическая теория, метод создания роли и артистическая техника, условно обозначенные им самим как «система», оказали огромное влияние на развитие мирового театрального иск-ва. Отдельные теоретические положения, рождавшиеся

в процессе актерской и режиссерской практики С., начали оформляться в стройную систему в 1906—09 гг. Ее смысл в создании условий для возбуждения у актера творческого самочувствия, подсознательного *вдохновения*, способствующих перевоплощению в образ, донесению до зрителя посредством подлинного переживания на сцене «истины страстей в предлагаемых обстоятельствах» пьесы и роли. Актер, по С., — художник-творец, сливаясь с ролью, перевоплощаясь в образ, он превращается в новое существо (человекороль), в к-ром обязательно проявляются черты его собственной личности. Отсюда высокие требования не только к *таланту* и профессионализму артиста, но и к его образованию, культуре, мировоззрению. На системе «надо воспитываться, — писал он, — получить от нее культуру, провести через себя, сделать ее второй натурой». Отсюда же требование связи актера-человека с жизнью, с совр. действительностью, понимания цели своего творчества как гражданского служения людям, об-ву, нравственным, демократическим идеалам. При этом С. никогда не отождествлял сценическую жизнь с повседневностью, не пренебрегал стилем автора, худож. формой, выражающими содержание произв. (*Содержание и форма в искусстве*). Но «камертон жизни», ощущаемый актером, режиссером, по С., может каждый раз по-новому окрашивать роль, весь спектакль. С годами в «системе» С. все большее место занимает учение о сверхзадаче (идейно-худож. цели, ради к-рой создаются пьеса, спектакль, актерский образ) и о сквозном действии как методе сценического решения сверхзадачи. При этом понятия сверхзадачи и сквозного действия неразрывно связываются С. с повышением уровня актерского мастерства. Ряд положений своей «системы» С. подверг некрому пересмотру и развитию в 30-х гг., высветив в ней гл. моменты, имеющие первостепенное значение для дальнейшего развития иск-ва театра. Речь идет о методе физических (психофизических) действий, или методе физических и словесных действий. В нем, по мнению С., был за-

ложен «более совершенный и короткий путь к созданию роли», т. е. к наиболее полному и глубокому перевоплощению в образ. Физические действия, внутренние и внешние, сцепленные общей большой задачей, будучи связаны, по С., со всеми элементами творчества — с воображением, волей, верой в подлинность происходящего, лишены к.-л. заданности, раскрепощают актера, предоставляют ему «свободу творчества», будят его фантазию, инициативу, ведут к самостоятельности, к вспышкам творческого озарения. Импровизационная реакция на происходящие на сцене события, на игру партнера, на все, что окружает актера, при четком, крепко освоенном сквозном действии и ясной большой цели и есть для С. гл. качество иск-ва переживания, принципиально отличающее его от иск-ва представления, от ремесленной игры. Учение С. — не мертвая догма, оно дает ориентиры совр. деятелям театра для творческих поисков, для обогащения и дальнейшего развития сценического иск-ва. Осн. труды С., в к-рых раскрываются принципы его «системы»: «Моя жизнь в искусстве» (1926), «Работа актера над собой» (ч. 1, в СССР впервые опубликована в 1938 г., в Нью-Йорке — в 1936 г. под названием «Актер готовится»); материалы к ч. 2 кн. «Работа актера над собой» — «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения» и к кн. «Работа актера над ролью» (Собр. соч. С. В 8 т., т. 3, 4, 1955—57), а также статьи, высказывания, записи по вопросам актерского творчества (Собр. соч. С. В 8 т., т. 5, 6, 1958—59).

СТАРИЗМ (от англ. star — звезда) — гиперболизированный в капиталистических странах культ знаменитостей, идолов из среды исполнителей эстрадной музыки, актеров, спортсменов. С. составляет неотъемлемый элемент функционирования *массовой культуры*. С начала XX в. и особенно в последнее время на Западе усиливаются тенденции превращения в «звезд» политиков, обозревателей радио, телевидения и прессы, ведущих различных программ — энкорменов (от англ. anshor — ставить на якорь, скреплять и тап —

человек), чья личная популярность держится часто на созданном для них *имидже* «друга», «отца» семей слушателей или зрителей.

СТАСОВ Владимир Васильевич (1824—1906) — рус. худож. и музыкальный критик, теоретик и историк иск-ва. Проявил энциклопедический интерес к рус. и зарубежной лит-ре, *музыке, живописи, скульптуре, архитектуре, археологии, фольклору*. Публикации по этой проблематике составили огромное творческое наследие С. (полностью еще не изученное). Взгляды С. на отдельные виды худож. деятельности, взаимовлияя друг на друга, сложились в цельную и оригинальную эстетическую систему. В своих критических работах он опирался на традиции передовой эстетики рус. революционных демократов *Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова*, активно выступал против академического и салонного иск-ва, за демократизацию худож. жизни России, поддерживая движение «передвижников», деятельность композиторов «Могучей кучки», последовательно отстаивая принципы *реализма и народности* в иск-ве, боролся с консервативными тенденциями и проявлениями эстетства и *формализма*. Гл. принцип его «реальной» (или «научной») критики составляла проблема *содержания и формы в искусстве*. Справедливо полагая, что совр. ему иск-во должно больше внимания уделять содержанию, он, однако, на этом основании недиалектично противопоставлял содержание форме, сводя последнюю к «технике и исполнению», к-рым отводил «второе место». Эта позиция получила отражение в его взглядах на судьбы живописи и музыки, обусловив их противоречивость и культурно-эстетическую неоднозначность. Так, несомненна позитивная роль концепции С. в борьбе с преднамеренным оригинальничаньем, манерностью в иск-ве. Отстаивая принципы народности, он призывал глубже познавать историю, культуру и быт своей страны, отражать их в образах иск-ва. С. энергично поддержал творчество композиторов М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, живописцев

и скульпторов *Крамского, И. Е. Репина, В. В. Верещагина, М. М. Антокольского*. В то же время непонимание диалектического характера отношения содержания и формы в иск-ве послужило источником ошибочных оценок некоторых худож. явлений (напр., негативная оценка *импрессионизма*). В целом же деятельность С. была плодотворна, способствовала развитию демократической культуры России. Осн. работы С. по проблемам иск-ва: «Двадцать пять лет русского искусства» (1882—83), «Тормозы нового русского искусства» (1885), «Художественная статистика» (1887), «Искусство XIX века» (1901) и др.

СТИЛИЗАЦИЯ (от фр. style — стиль) — использование в творческой деятельности уже встречавшихся в истории мирового иск-ва худож. форм и приемов, стилевых черт в новом содержательном контексте для достижения определенных идеологических и эстетических целей. Источником С. может быть *стиль* и *манера* отдельного автора или исполнителя, творческого направления и школы, арсенал характерных форм исторического стиля, народной культуры. Явления С. в истории иск-ва связаны с постоянно протекающими процессами дифференциации и интеграции стилевых явлений, обусловлены взаимосвязью между прошлым и настоящим, между различными национальными культурами. С. дает возможность воссоздать и лаконичными средствами передать атмосферу исторической и национальной среды, психологию поведения в ней изображаемых *персонажей*, добиться многоплановости худож. образа, опираясь на интеллектуальное начало и допустимую меру *условности* при отражении реальности в иск-ве. Значение и содержательность С. в различных *видах искусства* определяются задачами вторичного использования узнаваемых худож. форм, уже встречавшихся ранее, или сознательного упрощения реальности в пределах уже проработанных стилевых приемов и методов. Критерии позитивной и негативной оценки С. подвижны и вырабатывались в худож. критике и истории иск-ва в каждую историческую эпоху в соответствии с гос-

подствующими социально-эстетическими идеалами. В такой оценке подчеркиваются особенности воспроизведения с помощью С. «местного» колорита, народного мировосприятия, языка, задачи свободного сопоставления классических *сюжетов* в их совр. *интерпретации*, а также попытки идеализации прошлого, нарочито поверхностного изображения жизни и ее коллизий. С. может способствовать усилению выразительности в серьезных произв. иск-ва (*в театре, музыке, литературе, киноискусстве, декоративно-прикладном искусстве, дизайне*) и в то же время может быть средством достижения «легкого» успеха у *публики* с невзыскательным вкусом, относящейся к иск-ву как виду развлечения, аффектации. Оценка С. в каждом конкретном случае требует серьезного анализа в контексте общественных и худож.-образных задач иск-ва.

СТИЛЬ в искусстве (лат. *stylus*, от греч. *stylos* — палочка, стержень для письма) — структурное единство образной системы и приемов худож. выражения, порождаемое живой практикой развития *архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства*. Понятие «С.» употребляется для характеристики крупной эпохи в развитии иск-ва, различных худож. направлений и индивидуальной *манеры* художника. С. служит одним из связующих элементов в *синтезе искусств*, приобретая наибольшую степень органичности и целостности (*готика, барокко, классицизм*). Будучи относительно самостоятельным, образуя собственную традицию, С. может при известных условиях существовать дольше, чем социально-культурная ситуация его породившая, сталкиваясь с др. С. В формировании С. участвуют мн. социальные и культурные предпосылки, связанные с представлениями о природе иск-ва, его функциях, выражаемые в творческом методе и мировоззрении художников. Первые значительные С. складываются в древн. цивилизациях (Египет, Вавилон) в соответствии с господствующими религиозно-идеологическими нормами. В разные исторические периоды С. специфично осуще-

ствляется в отдельных *видах искусства*, в большей или меньшей степени проявляя свои типичные признаки во взаимоотношении *содержания и формы в искусстве*. Стилевому развитию иск-ва с каждой новой эпохой соответствует все нарастающее усложнение, проявляющееся во взаимодействии местных, региональных школ, худож. традиций. С эпохи Возрождения все большее значение приобретает индивидуальность художника (*Индивидуальность в искусстве*), уже не укладывающаяся в рамки стилевых явлений (Микеланджело, Рембрандт, Д. Веласкес, А. Ватто, Ф. Гойя). Развитие станкового иск-ва способствует укреплению подобных тенденций, давая *живописи, графике, скульптуре* все большую свободу выражения. Начиная с *романтизма*, в иск-ве XIX—XX вв. проявляются лишь отдельные стилистические тенденции, определяемые общностью мировосприятия художников. Попытки создать «новый стиль» (*модерн*) из-за социально-худож. противоречивости развития иск-ва на рубеже XIX—XX вв. оказались несостоятельными. Однако именно в это время ряд ученых (*Вёльфлин, А. Ригль* и др.) предприняли попытку рассматривать историю иск-ва как «историю С.». Но в XX в. развитие иск-ва уже не может полностью укладываться в рамки смены С. Возникновение и быстрое исчезновение всевозможных «измов» в *авангардизме*, их идеологическая неустойчивость препятствуют созданию цельных стилевых образований. В социалистическом об-ве поиски С. в иск-ве связываются со стремлением создавать эстетически совершенную среду, окружающую человека.

СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА (от лат. *structura* — строение, расположение, порядок и греч. *semeiōtikē* — учение о знаках) — теории, рассматривающие иск-во как особый язык или систему знаков, а отдельное худож. произ. — как знак или последовательность знаков этой системы. Наиболее ранние концепции С.-с. э. сложились в России на рубеже 10—20-х гг. XX в. гл. обр. в рамках Московского лингвистического кружка (П. Г. Бога-

тырев, Р. О. Якобсон, Г. О. Винокур, Г. Г. Шпет и др.) и об-ва по изучению поэтического языка (*Шкловский, Эйхенбаум, Тынянов* и др.). В разработке этих концепций в той или иной мере участвовали также близкие названным направлениям исследователи (Б. В. Томашевский, В. В. Виноградов и В. М. Жирмунский). Поскольку внимание ученых было сосредоточено прежде всего на изучении проблем формы или морфологии произв. иск-ва, их исследования получили название «формальная», или «морфологическая», школа. Один из вариантов С.-с. э. сформулировал Г. Г. Шпет, впервые изложив в своих «Эстетических фрагментах» (1922—23) принцип последовательного описания худож. произв. по уровням, включая и уровень значений, в работах формальной школы принципиально не рассматривавшийся. В последующих трудах Шпета раскрывается роль социальной среды и культурно-исторического фона в формировании значений произв. иск-ва. В 20-х гг. крайности чисто формалистического изучения произв. иск-ва подвергаются критике в исследованиях *Выготского* и *Бахтина*, оказавших значительное влияние на позднейшие концепции С.-с. э. В 1928 г. Якобсон и Тынянов, к-рый в отличие от крайних формалистов и ранее занимался преимущественно семантическим аспектом поэтического языка, опубликовали программную работу «Проблемы изучения литературы и языка», где четко формулируются принципы структурного изучения словесного иск-ва в его соотношении с др. историческими социально-культурными рядами. Дальнейшая разработка структурно-функциональных эстетических теорий велась в рамках Пражского лингвистического кружка, участники к-рого Р. О. Якобсон, *Мукарежовский*, П. Г. Богатырев и Н. С. Трубецкой создали концепцию С.-с. э., получившую международное признание и до сего времени оказывающую влияние на мировую эстетическую мысль. В центре этой концепции — учение об эстетической функции и эстетической норме. Детальную классификацию функций применительно к словесному

иск-ву позднее разработал тот же Якобсон. С деятельностью Пражского лингвистического кружка были связаны и эстетические работы Н. С. Трубецкого, применившего структурные методы не только к поэзии и прозе, но и к словесному и музыкальному фольклору. Для Пражского лингвистического кружка в целом характерно внимание к семиотическому аспекту произв. иск-ва, сближаемых со знаками естественного языка. Позитивный опыт предшествующих концепций С.-с. э. получил дальнейшее развитие в марксистском, в т. ч. и советском, искусствознании и эстетике. В частности, эти традиции были продолжены в эстетических работах московско-тартуской семиотической школы, где иск-во рассматривается как знаковая система, а произв. иск-ва — как худож. текст, построенный по законам этой системы. Под влиянием идей М. М. Бахтина и фр. языковеда Э. Бенвениста о различии между лингвистическими системами, где знаки членятся на отдельные части (типа морфем и фонем естественного языка), и эстетическими объектами, к-рые на такие части не членятся, было проведено четкое деление естественного языка и др. моделирующих систем; большое место отведено семиотическому анализу тех видов иск-ва, к-рые, как киноискусство и живопись, принципиально не могут быть изучены методами, выработанными структурной лингвистикой. Эстетические исследования московско-тартуская школа проводит в тесной связи с культурологическими, что выразилось, в частности, в изучении генезиса *символов* в иск-ве, осуществляемом в связи с развитием идей *Проппа*, *Эйзенштейна*, Бахтина, О. М. Фрейденберг и др. Для С.-с. э. московско-тартуской школы характерны поиски реальных связей с др. науками, в т. ч. с математикой (математическое изучение стиха) и естествознанием. В составе С.-с. э. обычно выделяют фр. направление, сложившееся под сильным влиянием идей *Леви-Строса*. Его связывают с именем эссеиста Р. Барта и нек-рых др. писателей, в чьих произв. структурно-семиотический подход — не столько проявление эстетических взглядов, сколько метод «письма» (фр. *écriture*),

окрашивающий стиль автора. На фр. структуралистов, более близких к проблемам теории (А. Греймас, Ц. Тодоров и др.), оказали влияние концепции С.-с. э., развивавшиеся под влиянием работ амер. логика Ч. Пирса по семиотике (*Эстетика и семиотика*). Ч. Моррис и др. амер. специалисты по логической семантике и синтаксису применили классификацию знаков, намеченную Пирсом и разработанную в этих областях семиотики, к изучению *изобразительного искусства*. В последние годы намечается развитие контактов между разными системами С.-с. э. Советская эстетическая наука использует структурно-семиотический анализ иск-ва в совокупности с деятельностным, аксиологическим, социологическим, культурно-историческим подходами, отвергая абсолютизацию его как универсальной методологии.

СУБЛИМАЦИЯ (от лат. *sublimo* — возвышаю) — переключение части энергии с низменных, социально и культурно неприемлемых целей на возвышенные, социально и культурно приемлемые. Идея С. нашла отражение в одном из произв. нем. писателя Г. Юнга Штиллинга, опубликованном в 1785 г., а также в работах нем. философов *Шопенгауэра* и *Ницше*. В конце XIX — нач. XX в. понятие «С.» широко использовалось создателем психоаналитического учения о человеке и культуре *Фрейдом*. В его концепции иск-ва С. рассматривалась в качестве осн. источника и первопричины творческих процессов, худож. произв., духовной культуры вообще (*Фрейдизм и художественное творчество*). Согласно Фрейду, смысл С. заключается в том, что природное влечение (либидо) переходит на иную цель, далекую от сексуального удовлетворения, а энергия инстинктов преобразуется в нравственно одобряемую и соответствующую эстетическим нормам об-ва, в частности в энергию, связанную с худож. творчеством. В соответствии с таким пониманием возможностей переключения природных влечений человека и их направленности на высшие цели, психоаналитическая трактовка иск-ва ограничит

с абсолютизацией деятельности бессознательного в создании худож. ценностей. Последователи Фрейда нем. психологи О. Ранк и Г. Зак полагают, напр., что из сублимированной инстинктивной силы «эдипова комплекса» (возникающего в детстве полового влечения к родителю противоположного пола) почерпнуты образцовые произв. всех времен и народов. Др. нем. психолог В. Штеке считает, что всякое творчество представляет собой «сублимированную эротику». Подобная трактовка иск-ва находит отражение в работах мн. совр. западных искусствоведов, литераторов, представителей худож. интеллигенции. Психоаналитическая теория С., считающая худож. освоение мира преобразованной энергией первичных влечений сексуального характера, сводит в конечном счете социальное к биологическому. Эта теория не в состоянии объяснить особенности и специфику ни иск-ва вообще, ни процессов худож. творчества в частности. В качестве одного из возможных объяснительных принципов худож. творчества механизм С. может быть использован в том случае, когда автор делает предмет осмысления и отображения в худож. произв. свои индивидуально-личностные переживания. Однако неправильно сводить худож. творчество исключительно к С., игнорируя связь иск-ва с характером эпохи, воздействие социально-исторических условий жизни людей на формы и способ худож. освоения мира.

СУЖДЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ — категория эстетики, фиксирующая специфику эстетического отражения: С. э. в отличие от логико-понятийного С. есть нетеоретическое высказывание об эстетической значимости предмета, содержащее его оценку; один из способов положительного или отрицательного реагирования субъекта на эстетические аспекты действительности и иск-ва. Будучи языковым выражением (в письменной или устной речи) отношения к эстетическим явлениям, С. э. тесно связано с др. формами эстетического оценивания: непосредственно-эмоциональным (напр., смех, слезы) и действительно-практическим (напр., уничто-

жение *безобразного* в действительности или воплощение *прекрасного* в произв. иск-ва). С. э. как непосредственно-контактное, прямое реагирование субъекта на внешний предмет в действительности носит глубоко опосредствованный характер, реализуя не только собственный интеллектуальный, эмоциональный, сенсорный опыт, уровень культуры данной личности, но и закрепленный в системе эстетических норм, установок, эталонов, идеалов и др. ценностных ориентиров совокупный человеческий опыт, накопленный в историческом процессе эстетического освоения действительности. Способность к С. э., сформировавшаяся в процессе исторической практики, проявляет себя в эстетическом вкусе. С. э. отличается от логического, понятийно-теоретического суждения, во-первых, выраженной зависимостью от субъекта, в т. ч. от личного вкуса индивида; во-вторых, относительно слабой доказуемостью. Проверка качества вкуса, правильности С. э. осуществляется не путем логического опровержения, а в практике худож. культуры. В субъективно-идеалистической эстетике С. э. рассматривается как не имеющее объективного содержания, выражающее лишь случайные предпочтения, выбор, осуществляемый на основе немотивированной интуиции или под влиянием определенных эмоциональных состояний, т. е. гипертрофируется субъективная сторона С. э. На практике это ведет к отрицанию значимости *эстетического воспитания*. В истории эстетики теория С. э. в наиболее завершенной форме была разработана Кантом в его труде «Критика способности суждения» (1790). Одностороннее прочтение, неумение позитивно переосмыслить ее содержание обнаруживали мн. философы и философские школы. Неокантианцы, в частности, акцентировали внимание на субъективных и формальных сторонах С. э., игнорируя гениальные догадки Канта об особой его содержательности. Совр. марксистская эстетика, опираясь на ленинскую теорию отражения, развивает и углубляет теорию С. э., трактуя его как специфический способ осознания реальных ценностных отношений.

СУПРЕМАТИЗМ (от. лат. *suprēmus* — высший) — разновидность геометрического абстракционизма. Название течению дано его основоположником художником К. С. Малевичем в 1913 г. на выставке футуристов. С. оперирует комбинацией простейших геометрических элементов (квадратом, прямоугольником, крестом, кругом), среди к-рых квадрат считался наиболее чистым, т. е. полностью очищенным от всех содержательных ассоциаций, элементом. Опираясь на опыт кубизма, С. абсолютизировал в качестве первичных элементов геометрические планы аналитически рассмотренного предмета по аналогии со стандартными машинными узлами и деталями. Отдавая дань возросшему в нач. XX в. значению космоса, С. считал, что взаимодействие элементов на холсте соответствует неким космическим закономерностям (полотна Малевича «Белое на белом», 1918—19). В совр. исследованиях С. рассматривается как первоначальная стадия развития конструктивизма.

СУРЬО (Sougriau) **Этьен** (1892—1979) — фр. эстетик, выступивший в 20-х гг. за создание во Франции «научной» эстетики. Критикуя психологизм и интуитивизм в эстетике (Бергсон, Кроче), считал необходимым переключить внимание с эстетического восприятия на его объект. «Наука о формах,— писал С.,— это и есть подлинная эстетика». Понятие «оформленности» применялось им к различным видам деятельности человека и жизни природы. В иск-ве «помысленное» (творческое воображение) получает пластическую законченность в материале (*Материал искусства*). Оформившись, худож. произв. обретает особое бытие: законченность дает ему «цель его собственного существования». Интерес к произв. как «становлению» новой реальности привел С. к анализу *видов искусства*, к-рые, по его мнению, рождаются из особых чувственно-смысловых элементов («квалий» — от лат. *qualis* — качество) путем двух способов их оформления. Квалии — это линия, объем, цвет, светосила, движение, звук артикулированный и звук музыкальный. Способы

их оформления — «представляющий» и «изображающий». Общими для всех видов иск-ва С. считал способы оформления квалий, а также создание в каждом произв. своего «космоса», с особыми пространством и временем, завершенностью и красотой. За отсутствие последних двух характеристик С. критиковал произв. *поп-арта*, *оп-арта*, *концептуального искусства*. Придавая значение воспитательному влиянию иск-ва, С. поддерживал его независимость от внеэстетических целей. Он отрицал также фундаментальное значение теории отражения для понимания худож. деятельности. Осн. работы: «Будущее эстетики» (1929), «Философское становление» (1939), «Соотношение искусств. Элементы сравнительной эстетики» (1947).

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО (от лат. *scena* — сцена театра, подмостки, от греч. *skēnē* — шатер, палатка) — область театрального творчества; в более узком смысле — иск-во создания спектакля, совокупность необходимых для этого профессиональных знаний и мастерства. С. и. определяется природой *театра*. Любой театральный спектакль, будь то драматическое представление, балет или опера, есть худож. произв., раскрывающее свое содержание и смысл через сценическое действие, осуществляемое с помощью всех средств театральной выразительности — творчества режиссера, игры актеров, иск-ва художника-декоратора, осветителя, костюмера и др. Декорация, свет, обстановка создают зрительно-пространственное решение спектакля, с к-рым сочетается его развитие во времени, представленное прежде всего через сценические события, *характеры* и отношения *персонажей*, их душевную эволюцию, а отсюда — через мизансцены, ритмы (в балете — хореографические композиции) и т. д. Пьеса, литературное слово, как и музыкальная партитура (в опере, балете), в сфере пространственно-временных измерений театра (*Пространство и время в искусстве*) приобретают новое эстетическое качество. Режиссер, стремясь выразить гл. содержание пьесы (или музыкального произв.) на языке С. и., неизбежно по-своему интерпретирует ее (*Интер-*

претация), создает, по сути дела, новое худож. произв. — спектакль, обладающий особыми возможностями глубокого и всестороннего воздействия на зрителя, его эмоции и сознание. В каждом осн. виде театра (драматическом, балетном, оперном) существует своя иерархия выразительных средств (драматическая игра, пение, *танец*). Учитывая разнообразие промежуточных видов театра, можно говорить о бесконечном богатстве образного языка С. и., имеющего свои исторические, национальные, жанровые традиции и формы. В совр. театре чрезвычайно развиты функции режиссера — постановщика спектакля. Важнейшая часть его работы — занятия с актерами, подготовка спектакля в процессе репетиций, создание *ансамбля* (единства, согласованности всех элементов сценического действия). Актер — непосредственный носитель действенно-игрового начала С. и. Своеобразие иск-ва актера в том, что, создавая образы персонажей спектакля, он пользуется своими физическими и духовными данными как творческим материалом. Актер должен обладать пониманием др. людей, отличных от него характеров, способностью действовать на сцене от имени изображаемого персонажа. Для этого ему необходимы наблюдательность, творческая фантазия, эмоциональность, тонкая нервная организация, культура, а также тренированное тело, голос, *пластика*, музыкальность и мн. др. качества. Через творчество актера театр наиболее глубоко проникает в духовную, нравственную сферу человеческого бытия. Актер может потрясать зрителя своей игрой, к-рая в идеале в каждом спектакле стремится приблизиться к процессу первичного, эмоционально наполненного творчества. Выявлению законов актерского иск-ва посвящена система *Станиславского*, оказавшая большое влияние на развитие мирового театра XX в. В истории иск-ва, начиная с «Поэтики» *Аристотеля*, отмечается стремление определить нормы С. и. исходя из требований худож. правды. Но в процессе развития худож. культуры менялось и С. и. Понятие худож. правды

расширяло свои границы, становилось содержательней, освобождалось от формальной регламентации. Обогащенное идеями и творческой практикой Станиславского, *Мейерхольда*, *Брехта* совр. С. и. трудно возвести к к.-л. стилевым признакам, хотя все ценностные критерии (глубина постижения жизненной правды, содержательность, гуманизм, сила образной выразительности, эмоционального накала и т. д.) сохраняют в нем свое значение.

СЮЖЕТ (от фр. *sujet* — тема, предмет) — динамический аспект произв. иск-ва: развертывание действия во всей его полноте, развитие *характеров*, человеческих переживаний, взаимоотношений, поступков и т. п., взаимодействие *персонажей* и обстоятельств; становящееся целое худож. произв., внутреннее смысловое сцепление образов. С. отражает противоречия отображаемой в иск-ве жизни и выражает авторскую концепцию действительности. Он органически связан с *идеей произведения*, является способом ее развития и обнаружения. Одновременно С. — это способ существования *фабулы* в худож. произв.: С. и фабула составляют единый конструктивный элемент произв., проявляющийся как фабула на предметно-познавательном уровне, как С. — на уровне ценностно-аксиологическом. Уже *Аристотель* разграничивал фабулу (мифос) и ее живое «словесное выражение». Проблема превращения фабулы в «цельное действие», т. е. в С., рассматривалась *Лессингом* в трактате «Лаокоон». В XVIII — нач. XIX в. термин «С.» используется применительно к *живописи* в значении «тема». В литературоведении он переосмысливается: этим термином обозначают систему осн. событий. Данное значение закрепляется в работах А. Н. Веселовского об исторической поэтике (1894—99), где изложена теория «бродячих сюжетов». Одновременно складывается понимание С. как развертывания действия во всей его полноте. Единицей С. является деталь. Сам же С. в этом плане есть динамика взаимодействующих деталей, жестов, движений и т. п., объединенных идейно-тематически. В основе С. лежит *конфликт*

(коллизия), к-рый содержит в себе предпосылки развития действия, совершающегося через ряд перипетий (соотнесений, торможений, повторений и т. п.). С этой т. зр. С. есть движущаяся коллизия, к-рая проходит несколько этапов: экспозиция — ситуация, потенциально чреватая коллизией; момент обнаружения коллизии — завязка; развитие действия приводит к разрешению гл. противоречия — к развязке. Момент наивысшего напряжения противоречий, борьбы противоположностей составляет *кульминацию*. Разные *виды искусства* в соответствии со своей спецификой допускают различную степень проявления и развития коллизии: наибольшими возможностями сюжетного развертывания обладают *литература, музыка, киноискусство и телевидение, балет* и т. п. *Живопись, графика, особенно скульптура* в этом смысле более ограничены. Характер С. в значительной степени определяется видовой и родо-жанровой природой произв. иск-ва. Основой С. в лирике, натюрморте, бес-текстовой музыке и т. п. является развитие событий, как в *драме, эпосе, исторической или жанровой живописи*, а движение лирического переживания, изменение эмоционального состояния, выражение настроения, т. е. внутреннее действие. С. связан с типом худож. мышления конкретной культурно-исторической эпохи, творческим методом *художника* (мифологические С. в *классицизме*, обращение романтиков к средневековой истории, социально-бытовые С. в реалистическом иск-ве и т. п.).

СЮРРЕАЛИЗМ (фр. *surréalisme* — сверхреализм) — направление в иск-ве, возникшее в 20-е гг. XX в. во Франции. С. опирается на философию *интуитивизма*, восточные мистико-религиозные учения, на фрейдизм; мн. положения теоретиков С. близки к идеям дзэн-буддизма. Своими предшественниками в истории иск-ва приверженцы С. считали в первую очередь нем. романтиков, ближайшими предтечами — поэта Г. Аполлинера и художника Дж. Кирико. Зародившийся в среде литераторов, С. получил наибольшее распространение в живописи (С. Дали, Х. Миро, И. Танги,

Г. Арп, М. Эрнст, А. Массон, Р. Магритт). Эстетика С. изложена в «Манифестах сюрреализма» А. Бретона (1896—1966) и в др. программных соч. его теоретиков. Сюрреалисты призывали к освобождению человеческого «Я» от «оков» материализма, логики, разума, морали, традиционной эстетики, понимаемых как уродливое порождение буржуазной цивилизации, закрепостившей творческие возможности человека. Подлинные «истины» бытия, по мнению приверженцев С., скрыты в сфере бессознательного, и иск-во призвано вывести их оттуда, выразить в худож. произв. Основа творческого метода С., по определению Бретона, «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить устно или письменно или любым другим способом реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений». Художник должен опираться на любой опыт бессознательного выражения духа — сновидения, галлюцинации, бред, воспоминания младенческого возраста, мистические видения и т. п.; «с помощью линий, плоскостей, формы и цвета он должен стремиться проникнуть по ту сторону человеческого, достичь бесконечного и вечного» (Арп). Эффект эстетического воздействия произв. С. основывается на сознательной абсолютизации принципа худож. оппозиций (*Оппозиция эстетическая*). Опираясь в своей эстетике на утверждение поэта П. Реверди, что образ возникает «из сближения удаленных друг от друга реальностей», сюрреалисты строят произв. на предельном обострении приемов алогичности, парадоксальности, неожиданности, соединении несоединимого. За счет этого и возникает особая, ирреальная худож. атмосфера, присущая только произв. С. Как направление С. прекратил существование, хотя отдельные художники продолжают работать в сюрреалистической манере. Приемы С. используются в западном кинематографе (Л. Бунюэль), «театре абсурда» (Э. Ионеско, С. Беккет), в оформительском иск-ве, *фотоискусстве* и на телевидении.

Т

ТАГОР (Тхакур) **Рабиндранат** (1861 — 1941) — инд. писатель-гуманист, философ, близкий к неоведантизму, публицист, педагог, музыкант и художник, лауреат Нобелевской премии (1913, за поэтический цикл «Жертвенные песни» — «Гитанджали»). Эстетические взгляды Т. тесно связаны с его худож. и педагогической деятельностью, с участием в борьбе за независимое развитие национальной культуры. Философские взгляды Т. получили выражение в теоретических трудах («Шадхона»), статьях, речах, философской лирике. Эстетические воззрения составляют гл. часть его философии, прежде всего это размышления о судьбах национальной культуры, об отношении к худож. наследию, о месте инд. культуры в мировом худож. процессе. В статьях, посвященных бенгальской литературе, Т. характеризует национальную литературу как средство единения народа, живую связь поколений. Т. никогда не сводил проблему развития национальной культуры к реставрации традиций, выступая против изоляционизма, консерватизма, социальных и религиозных предрассудков. Призывая «вскрыть сокровищницу предков» (культурное наследие) и «пустить ее богатства в оборот жизни», он был убежден, что взаимодействие на основах равенства способствует взаимному обогащению культур. Т. по-своему сформулировал концепцию единства истины, добра и красоты (сатьям — шивам — сундарам), сложившуюся у него под влиянием идей традиционной инд. эстетики (трактат Джаганнатха Пандиты «Сахитья-дарпана», XVII в.) и англ. романтизма. Момент совпадения истины,

блага и красоты воспринимается Т. как «радость» (ананда) — один из атрибутов абсолюта в доктрине веданты. Однако Т. отвергает аскетический смысл ведантистской формулы, утверждая, что «от пыли, которую мы топчем своими ногами, до небесных звезд — все есть Истина, и все прекрасно, все есть воплощение благотворной радости». Истина у Т. имеет и гносеологическое, и онтологическое содержание. Концепция интуитивного познания истины в процессе эстетического переживания приводит его к определению худож. творчества как высшей формы деятельности, а иск-ва — как важнейшего средства духовного совершенствования. Разделяя представления Упанишад об абсолюте-Брахмане, Т. осмысляет мироздание как «игру» (лила) Брахмана, «упоенно творящего образы», и уподобляет творческую деятельность художника этой «игре». Необходимые предпосылки худож. творчества, по Т., — свобода и избыточность эмоционального переживания, бескорыстие («незаинтересованность») как условие свободы. Идея «незаинтересованности», почерпнутая из классической философии Индии, в эстетике Т. приобретает антибуржуазную направленность и связана с утверждением этической ценности иск-ва (писатель посягнул, т. обр., на приоритет религии в этой области). Радикальность и демократизм философских и эстетических взглядов Т. проявились в общественной деятельности, педагогических опытах, иск-ве. Эти взгляды получили отражение в трудах: «Личное» (1917), «Национализм» (1917), «Кризис цивилизации» (1941) и др.

ТАЛАНТ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ (греч. *tálanon*) — творческая одаренность в иск-ве. Она предполагает наличие определенных физических данных: восприимчивого музыкального слуха для пианиста, особой пластичности (*Пластика*) тела для балерины, острого чувства *цвета* для живописца и т. д. Гл. же — интеллектуально-психологические ингредиенты. Т. х. — это продуктивная эстетическая *интуиция*, сила худож. мышления, активность воображения, наблюдательность, емкость и мобильность памяти, богатство эмоций. Формы и характер сцепления такого рода качеств зависят от личности художника, *жанра* и *вида искусства*, в к-ром он работает. Высшая степень Т. х. — *гений художественный*. Будучи врожденной способностью, творческая одаренность не может быть приобретена одной лишь профессиональной выучкой и образованием, но без них невозможно полноценное функционирование Т. х. В. И. Ленин подчеркивал, что Т. — это редкость. Являясь необходимым условием худож. творчества, Т. х., однако, нуждается в постоянном совершенствовании, в тесной связи с жизнью, иначе он может быть утрачен, обескровлен. Т. неотрывен от *мировоззрения* художника и его *мастерства*. Актуализация и развитие Т. х. в решающей мере зависят от социальной среды. Отчуждение труда в классово-антагонистическом об-ве препятствует всестороннему раскрытию творческих потенций личности. Господствующие классы стремятся поставить под свой контроль не только материальное, но и духовное производство, в т. ч. и Т. х., идеологически направляя и объективно, социально-экономически вынуждая его на создание ремесленных, низкопробных произв. т. наз. *массовой культуры*. Обновление социальной и духовной жизни социалистического об-ва создает благоприятные условия для подлинного расцвета Т. х., для действительно свободного творчества (*Свобода художественного творчества*), повышение мастерства.

ТАНЕЦ (нем. *Tanz*) — *вид искусства*, материалом к-рого являются движения

и позы человеческого тела, поэтически осмысленные, организованные во времени и пространстве, составляющие некую единую худож. систему. Т. тесно связан с *музыкой*, вместе с нею образуя музыкально-хореографический образ (*Хореография*). В этом союзе каждый компонент зависит от др.: музыка диктует Т. собственные закономерности и одновременно испытывает воздействие со стороны Т. В танцевальной музыке движенческая основа определяет структуру, размер и др. ее параметры. В ряде случаев Т. может исполняться без музыки — в сопровождении ударных инструментов, кастаньет, хлопков, выступивания каблуками и т. п. Трудовые процессы, имитация их в обряде сыграли большую роль в зарождении иск-ва Т. Истоками его стали, кроме того, пляска, стихийно выражающая в движениях кульминацию эмоционального состояния человека, а также ритуальные торжества и обряды, пластическая сторона к-рых имела определенную регламентацию и семантику. Отбор движений, оттачивание их пластической формы, организация в эстетически и этнически обусловленную общность способствовали постепенной кристаллизации иск-ва Т. Составляя один из существенных разделов *фольклора*, Т. поначалу выступал в синкретическом единстве со словом, напевом, музыкой, но со временем обособился в самостоятельное иск-во. В нем запечатлены важные черты национального характера, духовного мира того или иного народа. Различается Т. бытовой (народный, бальный) и сценический. Возможны также сценические формы и бытового — народного и бального — Т. Сценический Т., корни к-рого уходят в фольклорное иск-во, имеет мн. разновидностей: классический, «модерн», джаз-Т., диско-Т. и т. д. В европ. иск-ве видное место принадлежит классическому Т. В его формировании важную роль сыграла Французская Академия танца (создана в 1661). Были установлены осн. правила классического Т., ставшие затем нормативными: выворотность и четкие позиции ног, вполне определенные положения рук, установлен перечень гл. поз и т. д. Все это способствовало

развитию балета. Постепенно танцевальная техника усложнялась, появлялись новые движения и приемы. Наряду с действенным Т., в к-ром присутствовали сюжетные мотивы, развивались также инструментальные формы «чистого» Т. и соответствующие приемы структурной организации его. В романтическом балете 30-х гг. XIX в. Т. в специальной обуви — «на пуантах» — получил образное осмысление, стал одной из принятых форм классического. Развитие инструментальных форм классического Т. привело к рождению симфонического Т., способного передавать высокое поэтическое и философское содержание. В начале XX в. возникла необходимость обновления классического Т., поиска форм, соответствующих требованиям времени. Творчество амер. танцовщицы А. Дункан утверждало новые эстетические принципы Т. — «модерн». Это направление, противопоставлявшее себя классическому Т., получило широкое распространение и дальнейшее развитие в последующие годы. Однако классический Т. не только не был вытеснен, но и впитывал находки соперничающих с ним новых худож. систем, обогащал и развивал свои выразительные возможности.

ТАТАРКЕВИЧ (Tatarkiewicz) **Владислав** (1886—1980) — польский философ, автор трудов по истории философии, эстетике и искусствоведению, основатель и первый редактор журнала «Estetyka» (сейчас — «Studia estetyczne»). Рассматривая историю эстетики в тесной связи с развитием философских идей и худож. культуры, Т. изучал ее на двух уровнях: на аналитическом уровне — история вербально выраженных эстетических идей и концепций; на уровне т. наз. «имплицитной» эстетики — выражение эстетических идей и концепций в произв. иск-ва (в форме, цвете, звуке), в образе жизни, быте и т. п. Худож. культура предстает на этом уровне в качестве историко-эстетического источника. Особый интерес в своих исследованиях Т. проявил к культуре и эстетике средневековья. Т. считал, что эстетические ценности подвержены постоянным историческим изменениям. Осн. эстетическими

категориями, к-рые проходят через всю историю европ. культуры, он считал прекрасное, искусство, «творчество», «форму», «отражение» и «эстетическое переживание». Проследивая историческую эволюцию этих категорий, Т. гл. внимание уделял их терминологическому обозначению, т. е. эволюции самих терминов. Категории трагическое и комическое он относил к этике, возвышенное понимал как разновидность прекрасного. Осн. работы Т. по проблемам эстетики: «История эстетики» (в 3 т., 1960—67), «История шести понятий» (1975).

ТАШИЗМ (от фр. tache — пятно) — разновидность абстрактного экспрессионизма, известная под названием «живопись действия», бесформенное иск-во, живопись пятнами, к-рые не воссоздают образов реальности, а лишь выражают бессознательную активность художника. Т. возник в 40—50-х гг. как своеобразная психологическая и худож.-эстетическая реакция нек-рых представителей западной худож. интеллигенции на идеологию тоталитаризма. Усматривая, подобно экзистенциализму, истоки противоречий общественного развития в якобы фатальной неспособности разума разрешить проблемы человеческого бытия, Т. демонстрирует оппозицию прогрессу науки, достижениям технической цивилизации. Эстетика Т. мистифицирует свободу творческого процесса, заимствуя у сюрреализма идею «автоматического письма» — творчества с выключенным сознанием. Ориентация на случайность, хаос, алогичность — осн. принципы теории и практики Т. В произв. приверженцев этого течения (Дж. Поллок — в США, П. Сулаж, Ж. Матье — во Франции, К. Аппел — в Нидерландах), представляющих собой композиции из пятен и мазков, буржуазная критика видела отражение иррациональной, неконтролируемой стихии внутренней жизни художника, а также проявление психических «архетипов» Юнга.

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД в искусстве — система принципов, управляющих процессом создания произв. иск-ва. При таком толковании данного понятия пра-

вомерно говорить о Т. м. отдельных художников (напр., О. де Бальзака или В. И. Сурикова). Поскольку же социально-историческая обусловленность иск-ва порождает существенную общность осн. творческих установок больших групп художников одной эпохи и общественно-экономической формации и историческую преемственность этих установок, Т. м. выступает также как система принципов, формирующих определенные *направления (течения) в искусстве, худож. стили* (в этом смысле говорят о Т. м. *классицизма, романтизма, критического реализма, социалистического реализма* и т. д.). Наличие этих двух значений понятия «Т. м. в и.» отражает свойственную худож. деятельности реальную диалектику индивидуального и общего. Проблемы теории Т. м. в и. разрабатывались на протяжении всей истории эстетической мысли, начиная с Сократа и *Аристотеля*. Так, Аристотель отмечал три типа «*мимесиса*» в иск-ве: подражание действительности такой, какая она есть, такой, как о ней думают или говорят мн., и такой, какой она должна быть. Здесь, по сути дела, речь шла о разных худож. М., хотя самого понятия «Т. м. в и.» еще не существовало. Р. Декарт в философском трактате «*Рассуждение о методе*» (1637) изложил принципы рационализма — требования выработки *канонов* и правил, регулирующих познавательную деятельность людей, в т. ч. и в иск-ве. Эти принципы легли в основу Т. м. классицизма. *Золя*, как известно, писал об экспериментальном М. в и. И не что иное, как понятие «Т. м.», стоит за мыслями *Белинского* о «*натуральной школе*» и за высказыванием *Чернышевского* о «*критическом направлении*» в рус. лит-ре. Однако научной категорией понятие «Т. м. в и.» стало только в марксистско-ленинской эстетике. Признавая большое значение интуитивных и бессознательных моментов в *творческом процессе*, марксистская эстетика рассматривает его как процесс в основе своей сознательный и целенаправленный, а потому отвергает религиозно-мистическое, интуитивистское, фрейдистское и др. иррационалисти-

ческие толкования (*Иррационализм в эстетике*) творческого акта. Теоретическая ценность категории «Т. м.» как раз и заключается в том, что она предельно четко обозначает осознанность устремлений худож. мышления, воображения, таланта. Вместе с тем признание марксистско-ленинской эстетикой закономерного и социально-детерминированного течения историко-худож. процесса приводит к использованию понятия «Т. м.» (во втором его значении) для определения тех идейно-эстетических установок, к-рые порождают формирование, развитие и борьбу различных худож. направлений. Т. обр., понятие «Т. м.» помогает эстетической науке раскрыть механизм связи таланта и *мировоззрения художника*, а затем и механизм социально-идеологического регулирования общего процесса исторического развития иск-ва. Нек-рые аспекты проблемы Т. м. в и., прежде всего определение его структуры, требуют дальнейшей разработки. Тем более что долгое время эта структура трактовалась в чисто гносеологическом плане: Т. м. в и. сводился к способу образного познания действительности. Затем в советской эстетической науке все прочнее стало утверждаться представление о более сложном внутреннем строении Т. м. Нек-рые исследователи считают, что Т. м. характеризуется противоречивой связью познавательной и нормативной сторон худож. освоения мира, соотношение к-рых бывает различным (напр., в реалистическом иск-ве и в иск-ве классицизма). Существует т. зр. на Т. м. как на совокупность принципов худож. отбора, обобщения, эстетической оценки и образного воплощения жизненного материала. Есть основания рассматривать Т. м. как еще более сложную и диалектически-вариативную систему установок, реализующихся при создании произв. иск-ва. Будучи аналогом структуры самого иск-ва, структура Т. м. в и. имеет четыре соответствующие грани, выступая одновременно как способ познания жизни, ее оценки, преобразования жизненной данности в образную ткань иск-ва и построения его образного языка. Конкрет-

ная трактовка каждой стороны Т. м. в и., а также их соотношение и характер связи могут быть различными. Отсюда и проистекает многообразие индивидуальных и групповых Т. м. в и.

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС в искусстве — духовно-практическая деятельность художника, непосредственно направленная на создание худож. произв. Ее содержание обуславливается теми же идейно-эстетическими факторами, что и худож. творчества в целом. Индивидуальные формы Т. п. многообразны, они определяются своеобразием личности художника, жанра и вида искусства, в котором он работает. В трактовке Т. п. отчетливо проявляется противоположность диалектико-материалистического и субъективно-идеалистического подходов в эстетике. Представители последнего, особенно фрейдисты и неокантианцы, пытаются истолковать Т. п. как нечто бессознательное, иррациональное, даже мистическое и отрицают возможность познания его внутренних закономерностей. Марксистско-ленинская эстетика исходит из принципа научной познаваемости этих закономерностей и рассматривает Т. п. как сложное единство труда умственного и физического, дискурсивного и интуитивного познания, мысли и чувства. В Т. п. выделяются две тесно связанные друг с другом осн. стадии. Первая стадия — формирование худож. замысла, который в конечном счете возникает как следствие образного отражения реальной действительности. На этой стадии происходит осмысление художником жизненного материала и мысленное создание общей конструкции будущего произв., а также осуществляются практические поиски образного решения темы, обычно идущие по нескольким направлениям. Вторая стадия — непосредственная работа над произв., его «делание». Художник стихийно или сознательно, учитывая будущие условия эстетического восприятия задуманного произв., добивается оптимальной выразительности образного воплощения своих идей и эмоций. Тем самым проясняется и углубляется и содержание создаваемых образов. На этой стадии не-

редко происходит изменение первоначального замысла. Необходимость этого возникает в результате дальнейшего изучения и отбора жизненного материала и предшествующего культурного опыта, худож. традиций (*Традиция и новаторство*). Весь Т. п. характеризуется диалектическим взаимодействием содержания и формы, что не исключает, а порою и предполагает выдвижение на первый план в отдельные моменты творческого поиска то формальных, то содержательных задач эстетической деятельности. Т. п. требует от художника глубокой сосредоточенности, воли и настойчивости в достижении поставленных творческих задач. Он предполагает огромный, кропотливый и (желательно) систематический труд, являющийся одновременно и предпосылкой и следствием творческого вдохновения. Оно в своих эволюционных формах пронизывает всю эвристическую деятельность в иск-ве. Эта деятельность органически включает и самоанализ рождающихся в Т. п. результатов на всем его протяжении. Без такого самоанализа, самопроверки нельзя оценить реальную эффективность своей работы, увидеть ее слабые стороны, наметить кратчайшие пути к реализации замысла. В Т. п. чередуются и взаимопроникают моменты критически-рационального осмысления художником всей деятельности со свободным следованием пришедшему вдохновению. Объективным критерием завершенности Т. п. является создание целостного худож. образа, воплощенного в произв. иск-ва.

ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ — создание новых эстетических ценностей. В широком смысле Т. х., понимаемое как Т. «по законам красоты», присуще в той или иной степени всем видам продуктивной человеческой деятельности. В концентрированном же своем качестве оно находит выражение в создании (и творческом исполнении) произв. искусства. Общая идейная направленность Т. х. определяется социальной позицией и мировоззрением художника. Т. х. предполагает новаторство как в содержании, так и в фор-

ме худож. произв. Способность оригинально, самостоятельно мыслить (*Мышление художественное*) является безусловным признаком таланта. Но новизна не самоцель Т. Она неотрывна от общественной значимости худож. произв. В отличие от идеалистически ориентированных зарубежных эстетиков, интерпретирующих Т. х. гл. обр. как конструирование новых форм и структур, приверженцы марксистско-ленинской эстетики исходят из того, что эвристическая деятельность в иск-ве характеризуется созданием прежде всего новых общественных ценностей. В конечном счете это обуславливает и обновление *изобразительно-выразительных средств* иск-ва, а также его техники и способов распространения. Т. х. необходимо включает в себя освоение культурного наследия (*Наследие художественное*). Чтобы, никого не повторяя, идти в иск-ве вперед, необходимо в возможно полном объеме знать опыт своих предшественников. В процессе этого освоения *художник* сознательно или стихийно следует традиции, наиболее соответствующей его индивидуальности, классовой и национальной принадлежности. Становление *индивидуальности в искусстве* предполагает как принятие и развитие определенных традиций, играющих роль стимула к самостоятельной работе, так и решительный отказ от традиций устаревших, консервативных. *Традиция и новаторство* в Т. х. представляет собой диалектическое единство созидания и отрицания, причем гл. в этом единстве является созидание. Проповедь же самоцельного отрицания, характерная для мн. теоретиков *декадентства*, оборачивается псевдоноваторством, обескровливающим творческие потенции художника. В плане гносеологическом Т. х. есть образное отражение объективного мира, его новое видение и осмысление. Тем самым Т. х. выступает и как актуализация личности художника. Субъективное в подлинном иск-ве не противостоит объективному, а является органичной формой его преломления в произв. Самовыражение оказывается тогда и выражением общезначимых (народных, классовых)

вых) представлений, их интеграцией. Свобода воображения, широта кругозора художника, стремление к всестороннему познанию бытия — непременные компоненты Т. Однако для создания законченного произв. иск-ва художнику требуется и самоограничение в выборе жизненного материала, сосредоточенность и избирательность внимания, строгая дисциплина ума и сердце. Целостный худож. образ, в к-ром результируется *творческий процесс*, рождается лишь тогда, когда автор воспроизводит через конечные жизненные ситуации и факты собственной биографии закономерное и типическое. Т. х. диалогично, оно внутренне связано с сотворчеством читателя, зрителя, слушателя, т. е. с восприятием иск-ва как формы коммуникативной связи, средства общения между людьми (*Коммуникация художественная*). Т. великих художников всегда отличалось глубиной духовного проникновения в сущность общественных отношений и яркой эмоциональной насыщенностью. Это и делало их произв. общечеловеческим культурным достоянием. Развивать эти традиции мировой классики — одна из важных сторон Т. мастеров социалистического иск-ва. Опираясь на принципы *народности* и *партийности* в иск-ве, представители худож. интеллигенции, писатели, композиторы, художники, деятели театра призваны обогащать духовную жизнь общества, содействовать идейному и нравственному росту народа, создавая талантливые, правдивые произв., отражающие действительность во всей ее многогранности, противоречивости и величии. Накопившиеся в нашем об-ве застойные явления сказались на снижении критериев в оценках Т. х., что привело к появлению немало числа безликих, посредственных произв. Это нередко усугублялось необоснованным административно-ведомственным вмешательством в сугубо творческие процессы. Происходящая ныне перестройка в сфере культуры, в т. ч. лит-ры и иск-ва, требует, с одной стороны, повышения ответственности деятелей иск-ва за идейно-худож. направленность их Т., а с др. —

создания подлинно творческой обстановки во всех областях худож. деятельности, во всех *видах искусства*.

ТЕАТР (от греч. *theátron* — место для зрелищ, зрелище), -- 1) *вид искусства*; 2) творческий коллектив, труппа, дающие спектакли; 3) особый тип здания, предназначенный для театральных представлений. Образное отражение действительности происходит в театральном иск-ве в формах драматического действия, сценической игры, представления, осуществляемых участниками спектакля перед зрителями. Т. — одно из самых общественно активных иск-в, ибо сама специфика Т. требует зрительской заинтересованности, эмоционального контакта между сценой и *публикой*. К установлению специфического единства между сценой и залом направлены усилия всех создателей спектакля, и прежде всего актеров, творческий процесс к-рых, протекающий на глазах у зрителей, обладает способностью оказывать на них всестороннее эстетическое воздействие, вызывать интеллектуальное и душевное сопереживание. Природа Т. синтетична (*Синтетические искусства*). На основе своей действенно-игровой специфики он объединяет средства *живописи, архитектуры, пластической организации действия (Пластика) с музыкой, ритмом, словом*. Т. — иск-во коллективное. Творчество актеров, сценографа, композитора, хореографа, художников по *костюму*, свету, мастерство гримера и пр. подчинены в совр. Т. единому режиссерскому замыслу, служат воплощению худож. целого. Т. — иск-во событийное, изображающее жизнь в состоянии конфликта, движения, развития. В этом смысле театральное иск-во всегда драматично, проявляется ли этот драматизм на уровне *трагедии, драмы* (как *жанра*) или *комедии*, раскрывается ли он в пьесе или в либретто, музыкальной партитуре (в *балете, опере, оперетте*), сценарии (в Т. *импровизации, пантомиме*). Но при этой общей своей сущности, при том, что различные виды Т. находятся между собой в постоянном взаимодействии, обогащающем их, порождающем новые разновидности сцениче-

ских произв., каждый из этих видов *сценического искусства* обладает своим худож. языком, системой *изобразительно-выразительных средств*, эстетических принципов. Отсюда и своеобразие актерского мастерства, режиссуры. Т. — иск-во, прошедшее длительный исторический путь развития. В своих истоках оно восходит к охотничьим, сельскохозяйственным и религиозным обрядам общинно-родового строя, мистериальным и карнавальным действиям (*Карнавал*), содержащим в себе элементы игры, диалога, ряжения, музыки, пения, танца, использования маски. Мифопоэтическое сознание отдаленных эпох определило как трагедийный, так и острокомедийный характер народных игрищ, из к-рых в тесном единстве с фольклорной эпической традицией (*Эпос*) началось вычленение первичных форм театрального творчества как такового. У разных народов процесс этот протекал по-своему. Богатый и своеобразный Т., неповторимый в своих древн. народных традициях, сложился в странах Востока (Япония, Китай, Индия). Высокого худож. и общественного значения достиг Т. Древн. Греции (V—IV вв. до н. э.), оказавший огромное влияние на позднейшее развитие Т. в европ. странах, хотя разрушение античной цивилизации и оборвало нити прямой культурной преемственности. В эпоху Возрождения развитие Т. началось у европ. народов как бы заново, с иск-ва бродячих актеров (жонглеров, шпильманов, скоморохов и др.), с театрализованных религиозных действий эпохи средневековья (литургическая драма, мистерия, миракль, моралите), с площадных *фарсов* и комедии *импровизации* (итал. *комедия дель'арте*). Литературная драма, во мн. создававшаяся на античных образцах, соединившись с народной традицией, определила бурный расцвет Т. в эпоху Возрождения, появление крупнейших драматургов и профессиональных театральных деятелей (У. Шекспир, Лопе де Вега, Ж. Б. Мольер, П. Корнель, Ж. Расин и др.). Расширение содержательных объемов Т., продиктованное содержанием самой действительности, стимули-

рует самостоятельное развитие худож. начал, присущих Т. как синтетическому иск-ву. В XVI в. возникает оперный Т., а в конце XVII—первой половине XVIII в. как особый вид Т. формируется балет. Драматический Т., сосредоточивая свое внимание на раскрытии внутреннего мира личности, общественных и нравственных конфликтов, порождает множество новых сценических жанров; заметна его тенденция к демократизации, к воспроизведению худож. правды. Взаимодействуя с др. иск-вами, Т. чутко реагирует на общее состояние культуры, играет активную роль в развитии таких худож. направлений, как *классицизм, романтизм, реализм*, раскрывающих важные этапы становления эстетического сознания. Соответственно изменению от эпохи к эпохе понимания и постижения жизненной правды меняются и способы ее выражения в театральном иск-ве. В совр. Т. глубокое раскрытие худож. мысли, идеи, утверждение общественного и нравственного идеала основываются не на принципе натуралистического жизнеподобия, а на содержательности и силе образного языка спектакля. *Условность* в совр. Т. служит расширению смысла спектакля. Язык сценической метафоры, заданный Т. еще в его истоках, широко вошел в практику мирового Т. XX в. Отличительная его особенность — многообразие школ и направлений, режиссерских систем, теорий сценического иск-ва, актерской игры.

ТЕКСТ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ (от лат. *textum* — ткань, соединение) — смысловое целое, являющееся организованным единством составляющих его элементов; сообщение, направленное автором (адресантом) читателю, слушателю (адресату). Смысл Т. определяется его отношением к внетекстовой реальности, др. Т., к личности, памяти и иным качествам передающего и принимающего сообщение. Т. выполняет три осн. функции: передачу информации, выработку новой информации и память (хранение информации). Т. х. в наибольшей мере реализует творческую функцию, являясь генератором новой

информации. Генерирующая функция Т. х. определяется сложностью его отношения к др. элементам коммуникационного процесса (*Коммуникация художественная*) и особенностями языка данного вида искусства. Отношения язык — текст в системе иск-ва имеют диалектический характер. Поэтому и восприятие информации в системе Т. х. в принципе исключает однозначность. Адресат всегда находится в отношении сотворчества к получаемому сообщению: он должен его расшифровать, т. е. выбрать подходящий смысловой код или даже выработать новый. Творческий акт, т. обр., совершается на обоих концах информационной цепи (активность отправителя и активность получателя). Однако в разных культурах и в различные исторические моменты их удельный вес различен. Так, традиционные восточные Т. х. («Лейли и Меджнун», «Хосров и Ширин» и др.) апеллируют к активности адресата, тогда как в европ. Т. х. адресат и адресант, как правило, находятся в диалогических отношениях. Внутренняя структура Т. х. принципиально неоднородна: диалогичность, *полифония* структуры (*Бахтин*) — смысловая игра, образуемая различными системами кодировки, являются его законом. Т. х. подчинен сложной диалектике единого и множественного: будучи полифоничным, он сохраняет единство структуры (*Потебня*), является одновременно и закрытой и открытой системой. При всем своеобразии Т. х. обязательно выполняет и функции нехудож. Т., в частности передачу информации. Это проявляется в простой возможности «пересказать» *сюжет* того или иного произв. На этом же покоится возможность перевода Т. х. с языка одного вида иск-ва на др. (экранизации романа, балетизации поэмы, иллюстрирования книги, программной музыки, сюжетной живописи и т. д.). Функция эта нарастает в повествовательных Т. х. и ослабевает в *лирике*. Особую роль она играет в худож. публицистике, научной фантастике и т. п. Функция памяти Т. х. реализуется как его отношение к предшествующей культурной традиции («память жанра», по

определению Бахтина). В этом отношении Т. х. служит материалом для интеллектуальных реконструкций, связывающих культуру с ее предшествующими этапами и восстанавливающих возможные разрывы в традиции. Входя в память культуры, Т. х. становятся не только историческими, но и моральными ориентирами будущего духовного развития человечества, поскольку они содержат и высокую ценностную характеристику сообщения. Поэтому Т. х. хранят (напр., в библиотеках), переписывают, переиздают, сохраняют от искажений, передают последующим поколениям. Критерии ценности Т. х. историчны и специфичны для той или иной культуры. В то же время их нельзя считать изолированными друг от друга. Накопление и взаимодействие Т. х., их переводы и *интерпретация* в системе различных культур служат обогащению мировой худож. культуры.

ТЕКТОНИКА (архитектоника) (греч. *tektonikē* — строительное иск-во) — худож.-образное выражение в архитектурной форме победы человеческого духа над косностью материи; организация целесообразной структуры архитектурного образа в соответствии с конструктивной системой сооружения. Понятие «Т.» введено в эстетическую теорию нем. историком античности К. Бёттигером («Тектоника эллинов», 1844). Т. классического греч. ордера выражена в худож. разработанности стоечно-балочной конструкции за счет тонкого варьирования *пропорций* между всеми элементами *композиции* архитектурного сооружения. Т. в архитектуре *готики* — худож. артикуляция каркасно-сводчатой структуры сооружения (мощные опоры зрительно превращены в ручки тонких стержней, ребра сводов образуют «невесомый» кружевной рисунок). Т. Возрождения — худож. разработка соподчинения крупных, мелких и мельчайших членений стены, на к-рую, как правило, наложено изображение каркаса в ордерных формах. Развитие *барокко* порождает особый вариант Т., когда одни и те же элементы композиции воспринимаются то как «растущие» вверх, то как «стремящиеся»

вниз. *Классицизм* возрождает классическую Т. в сугубо изобразительных формах (приставные декоративные портики и пр.). Эстетические доктрины эклектики XIX в. разрушают правила Т., что связано, в частности, с созданием металлических конструкций. В XX в. в связи с развитием каркасных и навесных конструкций, распадом единства архитектурного стиля понятие «Т.» теряет свой эстетический смысл и выходит из употребления.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ (от греч. *tēle* — вдаль, далеко) — средство массовой аудиовизуальной коммуникации и экранное зрелище, типологически близкое *киноискусству*. Как средство культурной коммуникации Т. отличается от кинематографа периодичностью связи с аудиторией, камерностью среды восприятия, способностью передавать информацию о событиях, минуя стадию предварительной записи, возможностью одновременного обращения к миллионам физически разобщенных зрителей. Благодаря коммуникационным особенностям Т., специфике его функций в культуре и общественной жизни на телевизионном экране получили развитие разные формы зрелищного иск-ва, реализовались творческие возможности, существовавшие в кинематографе лишь в зародыше, стали «экранными» мн. виды зрелищ, не имевшие прежде доступа на экран. Так, в силу периодичности Т. здесь утвердился форма многосерийных произв., в одних случаях имеющих органически замкнутую, «романную» структуру (многосерийный телефильм «Семнадцать мгновений весны», режиссер Т. М. Лиознова), в др. — открытую к почти бесконечному продолжению (сериалы, связанные единством героев, «кочующих персонажей», повествователя или темы и воскрешающие эстетические принципы *фольклора* и *эпоса*). Камерность Т. предполагает особую доверительность отношений между творцом и аудиторией. Поэтому действующим лицом на телеэкране нередко становится автор, беседующий со зрителями, комментирующий постановку или непосредственно в ней участвующий (моноспектакли И. Л. Андроникова).

Прослеживается тенденция открывать «лабораторию» творчества, показывать как бы сам процесс создания образа, увеличивая тем самым интеллектуальный, аналитический потенциал иск-ва экрана. Но прежде всего Т.— это ретранслятор событий реального мира и произв. др. иск-ва; форма его посреднической, репродуктивной деятельности — передача. Творческим переосмыслением этой особенности Т. стали произв. в форме репортажа — из книги, из прошлого и т. д. Актер в этих случаях играет не героя, а «за героя», выступает в роли посредника между героем и зрителем. Этот нетрадиционный, близкий к принципам эпического театра *Брехта* путь привел и к становлению на Т. жанра игрового документального фильма (напр., «Жизнь Бетховена», режиссер Б. Д. Галантер). Т., как и др. оперативные периодические каналы информации (пресса, радио), тяготеет к документализму (*Документальность в искусстве*), к прикладным, журналистским функциям, а как экранное зрелище — к образности, к иск-ву в собственном смысле слова. Как разрешение этой коллизии в рамках Т. сложилось особого рода прикладное иск-во — информационный *дизайн*, эстетическая организация информационных потоков, худож.-публицистические передачи и т. д. Характерно и стремление Т. сопрягать демонстрацию худож. произв. с контекстом действительности, приурочивать к политическим и др. событиям, а также использовать худож. тексты (фрагменты фильмов, кинозаписи концертов, спектаклей) в качестве документов времени, исходного материала для создания «перемонтажных» документально-худож. телевизионных произв. Многообразно и содержательно используется на Т. и такое его коммуникативное свойство, как репортажность, т. е. владение формой безусловного настоящего времени. Наряду с показом импровизационных действий — событий с определенными «правилами игры», но непредрежденным исходом (напр., спортивных состязаний), по их образу и подобию Т. создает «искусственные события», привлекающие зрителя т. наз.

эффектом присутствия: театрализованные турниры, конкурсы (КВН, «Что? Где? Когда?»), драматургически выстроенные дискуссии («12-й этаж»), репортажи сконструированных ситуаций. Т. обр., отчетливо прослеживается стремление использовать безусловное настоящее, реальное историческое время в качестве «внутреннего», худож. времени телевизионного произв. Т. обогатило иск-во мн. творческими открытиями, казавшимися поначалу уникально телевизионными, но затем воспринятыми и киноэкраном, и сценой, и худож. лит-рой. Но как ни важны собственно творческие достижения Т., гл. роль в худож. культуре оно играет в качестве ее ретранслятора, пропагандиста, миссионера. Т. радикально демократизировало и интернационализировало худож. жизнь. Аудитория всех иск-в сегодня — это аудитория, воспитанная Т. С него начинается приобщение новых поколений к миру иск-ва, от задаваемых им эталонов во мн. зависит отношение людей ко всем сферам худож. и публицистического творчества. Однако Т.— не последняя стадия эволюции экранных коммуникаций. Совр. программное Т. сочетает две функции: периодического источника информации и ретранслятора автономных худож. произв., не связанных органически с контекстом программы. С распространением видеомагнитофонной техники и т. наз. кабельного Т. будет, видимо, происходить процесс дифференциации двух этих функций. В программном Т. еще более возрастет значение репортажных, импровизационных, публицистических и т. п. передач, а ретрансляцию автономных произв. можно будет заменить просмотром видеозаписей, хранящихся в виде кассет, пластинок или непосредственно в памяти ЭВМ. Возникнет возможность превращения телеэкрана в дисплей — в устройство для вывода любой, в т. ч. эстетической, информации из централизованных банков данных и ее преобразования по программе, задаваемой зрителем. Это послужит основой типологически новых форм духовной коммуникации и худож.-творческой деятельности.

ТЕМА (греч. *théma* — то, что положено в основу) — гл. объект изображения в произв. иск-ва, результат худож. осмысления жизненных явлений. В иск-ве Т. имеет двойственную природу, что обусловлено единством объективного и субъективного в содержании продукта худож. деятельности: с одной стороны, Т. представляет предмет худож. изображения как объективно существующий; с др.— является элементом худож. мира, созданного автором, выражается во всей целостности произв., выступая именно как изображенный предмет. В этой двойственности Т. проявляются закономерности ее становления и развития от объективной действительности к худож. реальности. Как предмет изображения Т. отражает проблемы, возникшие в общественной практике и духовной жизни людей; как изображенный предмет она не существует вне произв. и выступает как предметный уровень его содержания, представляющего неразрывное единство Т., *идеи* и *пафоса*. Разработка Т., пафос ее утверждения определяются во мн. мировоззрением и творческим методом художника, поэтому ценностный аспект Т. выступает как идея произв. Но в отличие от последней, Т. прежде всего — это выражение объективно-познавательного уровня худож. содержания. В процессе восприятия произв. иск-ва и его эстетической оценки Т. может быть выражена в системе понятий (проблема выбора, Т. революции и интеллигенции, личности и об-ва и т. п.), в метафорической форме, обобщающей целый комплекс социально-психологических проблем (Т. «маленького» человека, «лишних» людей и т. п.). Т. может быть конкретизирована, персонифицирована в образах героев, получивших нарицательный смысл и давших название целым общественным явлениям и социальным типам (Плюшкин, Базаров, Дон Кихот, Гамлет, Фауст, Василий Теркин). Т. нередко выражается непосредственно в названии произв. как гл. проблема или воплощается в емком худож. образе (напр., «Отцы и дети» И. С. Тургенева, «Преступление и наказание» Достоевского,

«Американская трагедия» Т. Драйзера, «Человек в футляре» А. П. Чехова, «Поднятая целина» М. А. Шолохова, «И дольше века длится день...» Ч. Айтматова). Степень конкретизации и обобщенного выражения Т. определяется видо-жанровыми особенностями произв. иск-ва (напр., в *балете*, в *музыке* Т. носит предельно обобщенный характер и не всегда может быть адекватно выражена с помощью слова). Уже воплощенные в иск-ве, Т. могут стать предметом нового творческого осмысления и развития, возникают т. наз. «вечные Т.», в к-рых осуществляется живая память иск-ва: добро и зло, жизнь и смерть, власть и свобода, любовь и красота, поиски смысла жизни и др.

ТЕНДЕНЦИОЗНОСТЬ в искусстве (от лат. *tendo* — направляю, стремлюсь) — идейно-эстетическая направленность худож. произв., выраженная через систему образов определенная социальная позиция *художника*, ценностный аспект *идеи* произв. Т. вытекает из самой специфики худож. деятельности как процесса, для к-рого характерно активное, творческое отношение художника к действительности. Т.— неотъемлемое качество иск-ва с древн. времен. «Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан», писал Энгельс, точно так же, как и Данте, Сервантес, *Шиллер*, были «ярко выраженными тенденциозными поэтами...» (т. 36, с. 333). Анализ творчества О. де Бальзака, *Гёте*, *Гейне*, *Дидро*, *Вольтера*, *Ж. Санд* и др. писателей позволил *Марксу* и Энгельсу убедительно показать, что любое произв. иск-ва проникнуто определенной тенденцией. Т. начинается с выбора художником объекта изображения, а также образных средств и проявляется в самой логике развития *характеров* и обстоятельств. Идейно-эстетическая направленность иск-ва, тенденция не означает, однако, сведения худож. произв. к морализаторству, к *дидактике в искусстве*. «...Тенденция,— подчеркивал Энгельс,— должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать, и писатель не обязан преподносить читателю в готовом виде бу-

дущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов» (там же). Т., являющаяся объективной закономерностью худож. творчества, не всегда в полной мере осознается автором. Ленин, анализируя творчество Толстого, показал, что прогрессивная Т. худож. произв. может вступить в противоречие с реакционными сторонами мировоззрения художника. Высшей формой проявления Т. в иск-ве является осознанное выражение в худож.-образной форме коренных интересов прогрессивного класса (*Партийность в искусстве*).

ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА — (от греч. *technē* — мастерство, искусство) — научная дисциплина, изучающая закономерности формирования методами и средствами *дизайна* гармоничной предметной среды жизни и деятельности человека с целью наиболее полного удовлетворения его материальных и духовных потребностей. В состав предмета Т. э. входят: проблемы общей теории дизайна, исследование к-рых позволяет определить его социально-экономические функции, выявить эстетические закономерности формирования и развития предметной среды, раскрыть связи дизайна с культурой об-ва (архитектурой, иск-вом, наукой, техникой); проблемы взаимодействия человека и вещи и связанные с этим задачи определения оптимальных номенклатур изделий, что дает возможность обеспечить нормальное протекание самых осн. жизненных процессов; проблемы оценки и прогнозирования важнейших потребительских свойств промышленных изделий, удовлетворяющих необходимым общественным функциям; проблемы разработки методов дизайна, принципов и способов анализа и осмысления проектных ситуаций, научного и худож. моделирования объекта и адекватных им методических средств создания проектных идей, замыслов и концепций. Важная составная часть Т. э. — теория обучения и воспитания дизайнеров, базирующаяся на знаниях, получаемых в ходе решения названных проблем, и, в свою очередь, способствующая развитию об-

щей теории дизайна. Представляя собой самостоятельную дисциплину, Т. э. не может развиваться вне органичной связи с эстетикой как философской наукой. Только в русле этих связей и возможно становление Т. э. как науки. В то же время по мере своего развития Т. э. оказывает все возрастающее влияние на эстетическую науку, способствует обогащению ее проблематики, иногда стимулирует пересмотр нек-рых понятий, укрепляет ее междисциплинарные связи, расширяет и углубляет связи с практикой. На стыке Т. э. и общетеоретической эстетики сформировалась специфическая часть последней — *производственная эстетика*. Будучи связанной с целым рядом технических наук, Т. э. тем не менее не относится к разряду последних, как это утверждают нек-рые авторы. Абсолютизируя «красоту техники» как высшую форму *прекрасного*, отдельные представители буржуазной эстетической мысли пытаются доказать, что на смену традиционной, классической эстетике якобы приходит неклассическая, совр. эстетика, к-рая вливается в систему технических наук. В этой позиции нашла отражение тенденция, направленная на отказ от гуманитарной ориентации Т. э. и выхолащивание философской сущности эстетической науки. Т. э. тесно связана с комплексом наук, изучающих искусственную среду, «вторую природу», к-рая характеризуется определенными внутренними закономерностями строения, функционирования и развития. Системное изучение проблем морфологии и типологии искусственной среды имеет большое значение для определения путей более рационального и подлинно человеческого освоения «второй природы», вносящей существенные изменения во взаимоотношения человека с природой естественной.

«ТЕХНИЧЕСКИЕ» ИСКУССТВА — термин, употребляемый для обозначения нового рода иск-в, образовавшихся во второй половине XIX—XX в. в результате активного взаимодействия худож. мысли и прогресса науки и техники. К «Т.» и, прежде всего принято

относить *фотоискусство, киноискусство* и телевизионное творчество (*Телевидение*). Их родовой признак состоит в использовании для решения творческих задач фотографических изображений, в основе своей являющихся техническими репродукциями действительности. Наиболее характерная черта «Т.» и. — органическая взаимосвязь творческого и технологического процессов. Первоначально фотография, кино и телевидение рассматривались как технические аттракционы, не имеющие самостоятельного худож. значения, и применялись в сфере иск-ва лишь в прикладных целях. Эстетический статус этих технических феноменов меняется с формированием фотографической худож. культуры. Она сложилась в результате выявления выразительных возможностей фотоизображения и соотнесения их с худож. традицией и творческой практикой классических иск-в. Новая форма худож. культуры, ставшая эстетической основой развития этого рода иск-в, характеризуется своеобразным видением действительности, специфическими особенностями композиционного и образного мышления (*Мышление художественное*), языка и стиля. Вместе с тем в творческой практике фото-, кино- и телеиск-ва осн. черты этой культуры модифицируются в соответствии с особенностями каждой из этих форм образно-худож. творчества. Использование фотографических изображений сообщает «Т.» и. черты, существенно отличающие их от иск-в традиционного типа. Важнейшие из них — синтетичность и массовость. Фотографические изображения не только являются результатом быстрого и точного фиксирования действительности, но и позволяют хранить и передавать самую различную по своему характеру (в т. ч. эстетическую и худож.) информацию (*Искусство и массовая коммуникация*). Они могут приобрести черты живописной картины, с их помощью можно вести поэтический рассказ, эти изображения с успехом используются при воплощении жизненно правдивых, реалистических образов. Моментальные фотографические изображения с по-

мощью монтажа способны воссоздать иллюзию реального движения и развитие мысли, они могут быть снабжены текстом и озвучены. Все это свидетельствует об универсальности фотографического изображения как выразительного средства и открывает уникальные возможности для решения проблем худож. синтеза. Наиболее полно они используются в киноискусстве, к-рое определяется как иск-во синтетическое. Использование фотографической технологии позволяет тиражировать произв. «Т.» и., и это делает их доступными самой широкой зрительской аудитории. Они развиваются в силу этого как иск-ва массовые, тесно связанные с социально-историческим процессом и индивидуальным развитием людей. В социалистическом об-ве «Т.» и. превращаются в одно из наиболее мощных средств культурной революции и формирования нового человека. В совр. буржуазном об-ве они составляют фундамент *массовой культуры*, ставшей во мн. своих проявлениях синонимом дегуманизации культуры и символом идейно-культурной экспансии империализма, осуществляемой в глобальном масштабе.

ТИПИЗАЦИЯ (от греч. *typos* — отпечаток, форма, образец) — способ худож. обобщения действительности, выявления *характерного*, существенного в жизненных явлениях и предметах, осуществляемый с помощью специфических (для каждого вида искусства и жанра) *изобразительно-выразительных средств*. В отличие от научно-логического, понятийного обобщения, Т. предполагает *индивидуализацию*, а вместо широко применяемых в массовом производстве стандартизации и шаблонизации — неповторимость, уникальность создаваемых художником эстетических ценностей, «продуктов» иск-ва. Особенности и возможности Т. отчетливо выступают в сопоставлении ее с др. способом худож. обобщения — *идеализацией*. Если последняя выдвигает на первый план образное воплощение эстетического идеала, т. е. изображение людей, чувств, поступков такими, какими они могут или должны быть, то в Т. за основу худож. воспроизведения дейст-

вительности берется соответствие изображаемых явлений и *персонажей* всему спектру жизненной правды, соединение того, что есть и было, с тем, что могло бы быть «по вероятности или необходимости» (*Аристотель*). Пользуясь характеристикой *Маркса*, Т. можно назвать «шекспиризацией» изображаемого в отличие от «шиллеризации» в идеализации. Т. в реалистическом иск-ве — важнейшее условие *художественности*, она соединяет и объединяет в едином процессе все осн. этапы и моменты создания худож. образа, произв. в целом. В свою очередь, особенности самой Т., ее место и роль в *творческом процессе* нельзя определить и понять без учета всех составляющих ее элементов и компонентов. Художник, считал *Горький*, творит по законам абстракции (*Абстракция художественная*) и конкретизации одновременно, создавая типические образы — «вытяжку» из фактов, событий, явлений действительности. Объективной основой худож. Т. является единство двух сторон — конкретно-исторической (общее) и конкретно-индивидуальной (особенное, единичное) — природы человека, явлений социальной действительности. Обобщение и индивидуализация — это не два обособленных, внешних по отношению друг к другу момента или этапа худож. процесса, а единый творческий акт образного мышления (*Мышление художественное*). Именно органический синтез и правильное соотношение общего и индивидуального в воссоздании действительности обеспечивают правдивость и достоверность изображения в иск-ве, объективную — общественную и эстетическую — значимость, ценность того или иного худож. явления. Здесь индивидуальное выступает носителем, «клеточкой» общего, общественно значимого, а общее предстает в индивидуальном, конкретно-чувственном облике. Увидеть в конкретном и единичном явлении или факте общее, суметь это общее воплотить, чувственно представить в ярком выразительном образе — важнейшая задача и признак *мастерства, таланта* художника. Как писал *Гёте*, «поэт должен уметь схватить особенное и, по-

скольку оно содержит в себе нечто здоровое, воплотить в нем общее». Т. представляет собой осн. средство (способ) «преобразования» правды жизни в *правду художественную*. Игнорирование принципа и закономерностей Т. на практике приводит либо к схематизму, умозрительности, иллюстративности, либо к подмене *реализма* бескрылым *натурализмом*. Глубина реалистической Т. обусловлена не только талантом, но и мн. факторами — *мировоззрением художника*, работой творческого воображения и т. д., а выбор тех или иных средств и приемов Т. зависит от *замысла*, специфики вида и жанра иск-ва, в к-ром творит автор, его стилиевой манеры и т. п. Эстетика *реализма* отвергает к.-л. регламентацию узаконенных способов, приемов, средств Т. (напр., заострение, *гиперболизация*, приемы «жизненного правдоподобия» и т. п.). Попытки канонизировать тот или иной способ худож. Т. и свести к нему все разнообразие приемов и средств худож. обобщения существенно суживают, обедняют возможности реалистического творческого метода в иск-ве. Важным специфическим средством реалистической Т. является худож. деталь, дающая возможность выразительно и экономно передать общую мысль и идею произв. (худож. *лаконизм*). Т. — одна из гл. закономерностей худож. освоения мира, благодаря к-рой иск-во становится могучим средством познания и духовного преобразования социальной действительности.

ТИПИЧЕСКОЕ (от греч. *typos* — образец, отпечаток, форма) — усиленное, гиперболическое воплощение свойств худож. познаваемой реальности в изображаемых в произв. иск-ва лицах, событиях, фактах. В Т. *характерное* достигает максимума, соответствие индивидуального общему становится полным и абсолютным. *Типизация* составляет специфический для иск-ва способ познания. Будучи сопряжено с воспроизведением яркой индивидуальности лица, события, предмета, Т. в иск-ве противоположно типовому в первичной реальности как средоточию всего усредненного, стереотипного, безликого.

В жизни наличествуют явления в определенной мере Т. Но, по меткому замечанию *Достоевского*, «в действительности типичность лиц как бы разбавляется водой». Задача художника состоит в том, чтобы, опираясь на собственные наблюдения и воображение, представить начала обнаруженной им в жизни типичности обобщенно, сконцентрированно и целеустремленно. Поэтому иск-во одновременно и отражает Т., и создает его заново. Если понятие «Т.» характеризует универсальное свойство иск-ва, то термин «тип» имеет более узкий смысл, обозначая рационалистический способ воспроизведения человека как носителя одного свойства (напр., в иск-ве *классицизма*). *Пушкин* противопоставлял «типы одной страсти» в произв. *Мольера* «живым лицам» с их многосторонними характерами у *Шекспира*. Слово сочетанием «вечные типы» обозначаются ставшие нарицательными *персонажи* (гл. обр. лит.-ры), к-рые символизируют (*Символ*) к.-л. исторически универсальные свойства личности (*Дон-Жуан*, *Гамлет*, *Фауст*, *Дон Кихот*, в образе к-рого, по словам *Достоевского*, *Сервантес* сообщил «глубочайшую и роковую тайну человека и человечества»). Т. наиболее ярко представлено в эпической и драматической лит.-ре, *театре* и *киноискусстве*, *живописи* и *скульптуре*, но переживания, запечатлеваемые *лирикой*, *музыкой*, *танцем*, *архитектурой*, также обладают своего рода Т. Понятие «Т.» стало актуальным в эстетике, опирающейся на опыт реалистического творчества (*Реализм*); в XIX в. оно широко используется художниками, критиками, теоретиками иск-ва. Большое внимание уделяли ему классики марксизма. В качестве характеристики познавательно-преобразующего начала худож. деятельности данное понятие сохраняет свое значение поныне. В 20-е гг. XX в. вульгарно-социологической эстетикой, *искусствознанием* и худож. критикой Т. часто понималось узко: только как воплощение в худож. образах локально-исторических, классово обусловленных черт людей; персонажи осознавались лишь в качестве «типических представителей»

определенной социальной «прослойки». В 30—50-е гг. Т. рассматривалось как худож. воплощение сущности конкретной социальной силы. При этом индивидуальное в составе Т. учитывалось мало, и худож. образы в их эстетическом осмыслении схематизировались и обеднялись. В последние десятилетия в советской эстетике и искусствознании подобные крайности были преодолены.

ТОЛСТОЙ Лев Николаевич (1828—1910) — рус. писатель, мыслитель, публицист. Эстетические воззрения Т., хотя и претерпели изменения, отразив сложный путь его духовного развития, сохранили определенное единство, связанное с неизменным приоритетом этически-философской направленности его духовных исканий — стремлением строить жизнь на основе осознанного нравственно достойного смысла человеческого бытия. Отсюда творческое осуществление Т. именно как писателя-реалиста, провозгласившего гл. и подлинным героем своих произв. правду. Этот принцип стал определяющим в эстетике Т., потому что отвечает его этическому прежде всего подходу к иск-ву: только правда в иск-ве обладает нравственным достоинством, может служить нравственным оправданием его существования в человеческом об-ве. На раннем этапе духовного и творческого развития Т. его этический запрос к иск-ву еще не выводит писателя за пределы традиционного (в духе гегелевской эстетики) понимания истины, добра и *красоты* как триады, обладающей внутренним онтологическим единством, где красота предстает как форма образно-чувственного инобытия истины и добра. Потому для Т. в тот период иск-во может быть нравственно только через утверждаемый в худож. произв. идеал *прекрасного*. Это ставит Т. в определенную оппозицию к т. наз. утилитарной эстетике революционно-демократического просветительства 60-х гг. (*Революционно-демократическая эстетика*). Т. упрекает ее приверженцев в одностороннем подчинении иск-ва принципу ближайшей практической общественной пользы и настаивает на том, что «литература народа есть полное всесто-

роннее сознание его, в котором одинаково должны отразиться как народная любовь к добру и правде, так и народное созерцание красоты в известную эпоху развития». Однако в процессе духовной эволюции Т. эта оппозиция постепенно теряет свою принципиальную напряженность. В результате пережитого в конце 70-х гг. мировоззренческого кризиса Т. переходит, согласно его собственному утверждению, на сторону «трудового народа», к-рый «делает жизнь». Писатель занимает позицию критического отвержения социальных институтов, основанных на эксплуатации трудящихся масс, — государства, официальной церкви, армии, системы образования. Т. отвергает весь образ жизни «паразитических» «образованных классов», в т. ч. их науку и культуру, критика к-рых приобретает у него даже черты общекультурного нигилизма. Все это повлекло за собой решительный пересмотр и эстетических воззрений Т., результаты к-рого нашли отражение в трактате «Что такое искусство?» (1897—98) и в ряде др. работ. Рассматривая иск-во как одно из важнейших «средств общения людей между собой», он видит его природу в том, что «посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами», художник «заражает» воспринимающих иск-во людей испытанными им самим чувствами. Достоинство такого «заражения» (достоинство иск-ва) Т. ставит в зависимость от трех условий: новизны содержания произв. («новый взгляд на мир», «новые стороны жизни»), совершенства худож. формы (*Содержание и форма в искусстве*) и искренности отношения художника к изображаемому предмету, подлинности выражаемых им чувств. Причем эти условия обеспечивают достоинство худож. произв. только тогда, когда духовное сопряжение художника и воспринимающей иск-во публики происходит в том, что «важно и нужно для людей», для народа, живущего подлинной жизнью труда и добра. В соответствии с этой новой народнической шкалой ценностей Т. решительно отвергает не только новейшее «декадентское» иск-во «образо-

ванных классов», превратившееся из «серьезного дела жизни» в праздную «забаву», но даже творчество таких художников, как Еврипид, Шекспир, Данте, Бетховен, Рафаэль, Микеланджело и др. По мнению Т., их иск-во «дико» и «бессмысленно», поскольку не нужно и непонятно народу. Не щадит Т. и собственных худож. произв., осваивая новые, более близкие народным традициям жанры притчи, сказки, бывальщины и т. п. формы «рассказов для народа», к-рые должны соответствовать критериям обязательной «доступности» и «понятности». Нарушается в худож. сознании Т. и бывшее равновесие этики и эстетики. Теперь эстетическое и этическое для него нетождественны в своей онтологической основе, а предстают как «два плеча одного рычага: насколько удлиняется и облегчается одна сторона, настолько укорачивается и тяжелеет другая сторона». Предпочтение Т. отдает теперь этике, считая, что, «как только человек теряет нравственный смысл, так он делается особенно чувствительным к эстетическому». Критика эстетизма антинародной культуры оборачивается у него принципиальным противоположением добра и красоты. Так происходит отмеченное в конце жизни и самим Т. парадоксальное его сближение с былыми противниками, «разрушителями эстетики». В основе этого парадокса лежат, однако, не причуды субъективной мысли Т., а осознание им действительной антиномии совр. ему культуры. Эстетические воззрения Т. наиболее развернуто (помимо упомянутой работы) выражены в статье «О Шекспире и о драме» (1904), в «Предисловии к сочинениям Гюи де Мопассана» (1894), «Предисловии к роману В. фон Поленца «Крестьянин» (1901), «Речи в Обществе любителей российской словесности» (1859). Высказывания на эстетические темы содержатся также в «Дневниках», письмах, худ. произв., религиозно-философской публицистике и др. его соч.

ТРАГЕДИЯ (греч. tragōdia) — разновидность драматического произв. (*Драма*), действие к-рого развивается на основе трагедийного конфликта

(Трагическое); один из ведущих жанров высокого иск-ва, истоки которого уходят в античность. Античные драматурги видели в Т. «образ мира» с его нескончаемой борьбой страстей и идей. Отсюда проистекала космологическая трактовка трагической судьбы, рока как безличной силы, господствующей в природе и об-ве. Такой подход, однако, не отрицал необходимости широких обобщений, дающих объяснение сокровенному существу, что изначально определило патетическую природу Т. (Патетическое). У. Шекспир, Шиллер, Пушкин, др. классики худож. культуры последующих эпох раскрывали в своих произв. трагический конфликт острых и неодолимых личностных противоречий, разлад героя с его окружением, с социально несправедливыми порядками, серьезные заблуждения крупных *характеров*, которые несли в себе значительное историческое содержание, воплощали борьбу общественных тенденций. Как правило, подобный конфликт реализовывался через торжество духа человека, физически гибнущего, но одерживающего морально верх в неравной схватке с противостоящими жестокими законами или более могучими противниками. Смерть героя Т. возбуждает боль и скорбь зрителей, читателей, но вызывает восхищение самоотверженной жертвенностью. Составляющий основу Т. конфликт расценивался *Энгельсом* как проявление противоречий классового об-ва, возникновение трагической коллизии «между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления» (т. 29, с. 495). Эта формула основоположников марксизма охватывает распространённые типы трагических конфликтов, но не исчерпывает их полностью, ибо, как показывает исторический опыт, богатство трагических коллизий неисчерпаемо. Так, в центре мн. Т. новейшего времени нередко оказывается разлад, нарушение равновесия во внутреннем мире трагического героя, через призму которого высвечиваются важные стороны жизни. Поступки такого героя обычно отличаются многопла-

новостью и углубленными психологическими мотивировками, раскрываются в сложнейшей гамме реальных и символических побудительных причин. Некоторые эпизоды в подобных Т. могут происходить за сценой или возникать в воспоминаниях, благодаря чему раздвигаются пространственные и временные границы действия (*Пространство и время в искусстве*). Раскрываемый микромир отдельного индивида диалектически переплетается в Т. с окружающим его макромиром, включающим в себя самые различные характеры, проблемы государственного значения, этические отношения в общественной и семейной жизни. Наряду с отражением трагизма бытия, настроений безысходности и пессимизма трагический конфликт может служить утверждению веры в будущее. Особенно это характерно для проникнутых оптимистическим мироощущением произв. социалистического иск-ва («Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Нашествие» Л. Леонова, «Верность» О. Берггольц). *Луначарский* отмечал, что Т. способна «растить в нас трагическую радость жизни, смелую готовность жить, сознавая все омуты и пропасти жизни». При этом он подчеркивал, что очищающее воздействие (*Катарсис*) свойственно всякой Т. как ее результативный *пафос*.

ТРАГИКОМЕДИЯ — вид драматического произв., обладающий одновременно признаками *трагедии* и *комедии* и являющийся в своем чистом виде высшей формой их сплава. Основу Т. составляет трагикомическое мировосприятие художника, истоками которого служат самые различные тенденции: критическое отношение к существующим общественным порядкам и нравам, ощущение неодолимости жизненного *конфликта* (порождающее нередко незаконченную композицию произв.), стремление к высмеиванию порочности, пошлости социально-правственных устоев, к компрометации их *юмором, иронией, сатирой*. Отсюда — широкие диапазоны Т.: от балаганного озорства до суровости истинной трагедии. Однако в принципе два полюсных жанра — трагический и комический — оказываются

в Т. тесно переплетенными в своих определяющих характеристиках, в частности в сочетании *возвышенных* и *комических* образов (часто обобщенно условных), в чередовании разноплановых сюжетных, порой парадоксальных, положений и т. д. Оба эти жанра, взаимно активизируясь, могут осуществляться друг через друга (трагическая ситуация и комический *персонаж* или наоборот). Тогда обнаруживается — явно или в подтексте — трагизм комического и комизм трагического, а серьезный и печальный комизм, пронизанный душевной чуткостью, поэтичностью, даже лиризмом, вызывает грусть, горечь, боль и скорбь. Т. строится на диалектическом единстве этих жанровых противоположностей, порождающих иногда специфическую эмоцию — смех сквозь слезы. Действенными средствами Т. являются *аллегория*, *метафора* и особенно *гротеск*, когда чрезмерное преувеличение обнажает комически абсурдную черту. Трагический гротеск, выявляющий смысл страшного явления, всегда масштабно укрупнен; в природе его присутствует та или иная мера трагизма смешного (напр., фильм «Покаяние» Т. Е. Абуладзе). Трагикомическое начало может проявляться в самых разнообразных формах (фантастическая сказка, индустриальная притча — как в пьесах Е. Л. Шварца, слияние комедии, водевиля или *фарса* с драмой — как в «Свадьбе» А. П. Чехова) и градациях содержания — от оптимистического стремления к *прекрасному* и возвышенному, переоценки сложившихся ценностей, исследований болевых точек общественных проблем до пессимистического признания невозможности противостояния им и преодоления их — в зависимости от гражданской позиции художника. Зарождение Т. относится к античности и средневековью, расцвет ее приходится на XIX—XX вв.: творчество Н. В. Гоголя, К. Гамсуна, Г. Ибсена, Г. Гауптмана, Ю. О'Нила, Ф. Гарсиа Лорки, Ф. Дюрренматта, мн. др. писателей и драматургов; яркое и гармоничное воплощение она получила в *киноискусстве* Ч. Чаплина.

ТРАГИЧЕСКОЕ (греч. *tragikòs* — свойственный трагедии) — *категория эстетики*, выражающая диалектику свободы и необходимости, отражающая острейшие жизненные противоречия (*коллизии*), ситуации и обстоятельства, прежде всего специфические общественные противоречия «между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 29, с. 495). Эти противоречия чреватые гибелью положительных общественных сил, к-рая, однако, утверждает историческую правомерность и жизненную будущность положительных начал (погибая, они остаются бессмертными и значимыми для дальнейшего хода общественного развития). В Т. присутствует, т. обр., диалектика конечности и бесконечности, смерти и бессмертия. При этом утверждаются бессмертные общественно ценные начала, заложенные в неповторимой индивидуальности, и ее продолжение в жизни человечества, т. е. раскрывается общественный смысл жизни человека; выявляется активность трагического *характера* по отношению к обстоятельствам; философски осмысливается состояние мира. Будучи воплощенным в иск-ве, Т. оказывает очищающее воздействие на людей (*Катарсис*). Это обусловлено спецификой эстетической эмоции (*Чувство эстетическое*), к-рая, как отмечал Юм, включает в себя скорбь и радость, ужас и удовольствие. Напр., худож.-мелодическую структуру Четвертой симфонии П. И. Чайковского можно охарактеризовать формулой: «трагедия — гибель — праздник». В известном смысле такова формула всякого Т. произв., истоки к-рой лежат в древн. легендах и *мифах* об умирающих и воскресающих богах («погребение» хлебного зерна и его «воскресение» в колосе). Переход гибели в воскрешение в событийной сфере произв. иск-ва закономерно соответствует переходу скорби в радость, сочетанию глубокой печали и высокого восторга в эмоциональной его сфере. Поэтому Т. предстает в иск-ве одновременно как скорбная

песнь о невозполнимой утрате и как радостный гимн бессмертию человека. Т. философично, всегда связано с гуманистическим поиском выхода из фундаментальных несовершенств бытия. Осмысляя гибель неповторимой индивидуальности как непоправимое крушение целого мира, оно утверждает прочность, вечность, бесконечность мироздания, несмотря на уход из него конечного существа. В мировой худож. культуре обозначились две крайние позиции, при к-рых снимается Т.: буддизм приравнивает смерть к жизни (человек, умирая, продолжает жить; смерть ничего не меняет); экзистенциализм (*Экзистенциализма эстетика*) приравнивает жизнь к смерти (жизнь столь же абсурдна, как и смерть). Категория Т. исторична. На осн. ее элементы впервые указал *Аристотель* («Поэтика»), выделив в Т. действия проблемы судьбы (рока), ошибки, вины. Герой античной *трагедии* действует в русле необходимости, но он борется, своими действиями осуществляет свою трагическую судьбу. В средние века Т. выступает не как *героическое*, а как мученическое: оно не несет очистительной функции, а лишь утешает. Утверждая активность человека и свободу его воли, эпоха Возрождения породила трагедию нерегламентированной личности (*Возрождения эстетика*), когда в самом характере героя усматривалась причина его гибели. На нем, по *Гегелю*, лежит трагическая вина. *Чернышевский* же расценил как жестокость видеть в погибающем виноватого и подчеркивал, что вина за гибель героя лежит на неблагоприятных общественных обстоятельствах, к-рые нужно изменить. Однако и гегелевская концепция включает рациональное зерно: трагический характер активен, склонен к сопротивлению грозным обстоятельствам, нацелен на разрешение действием сложных вопросов бытия. В истории иск-ва Т. выступает как отражение противоречия между нормативной обусловленностью поведения личности и ее страстями, желаниями, стремлениями (трагедии П. Корнеля и Ж. Раси-

на). В *романтизме* (*Гейне, Шиллер, Дж. Байрон, Ф. Шопен*) Т. состояние мира выражается через состояние духа (мировая скорбь), утверждается неизбежность зла и вечность борьбы с ним. Герой не может устранить зло даже ценой своей гибели, но он не позволяет установить безраздельное господство зла на земле. Иск-во *критического реализма* раскрыло трагический разлад личности и об-ва. У *Пушкина* («Борис Годунов») судьба человеческая предстает как судьба народная; деяния личности впервые сопоставляются с благом народа, к-рый выступает как высший судья поступков героев. В критическом реализме XIX в. (*Ч. Диккенс, О. Бальзак, Стендаль, Н. В. Гоголь* и др.) «героем» трагических ситуаций становится нетрагический характер — отчужденный, «частный» и «частичный» человек. Трагедия как жанр исчезает, но Т. конфликты, запечатлевая нетерпимость разлада человека и об-ва, проникают на рубеже XX в. в др. роды иск-ва, в т. ч. и в эпические произв. («*Анна Каренина*» *Толстого*, «*Братья Карамазовы*» *Достоевского*, «*Доктор Фаустус*» Т. Манна). Разные трактовки Т. присущи различным эстетическим концепциям и направлениям в иск-ве XX в. Экзистенциалистская трактовка Т. исходит из преобразованной в духе *Канта* диалектики: противопоставляет свободу действий необходимости (пантрагизм), сводит Т. к вине действующего субъекта (*Сартр, Камю*); личность оказывается разорванной на крайние полюсы, отчужденной от себя и др., изначально виновной. В *персонализме* Т. конфликт нередко биологизируется, что размывает его социальные истоки. Стремление человека преодолеть разлад с миром, поиск утраченного смысла жизни — такова концепция Т. в *реализме* XX в. (*Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, Л. Франк, Г. Бёльль, Ф. Феллини, М. Антониони, Дж. Гершвин* и др.). Специфической реалистической формой воплощения Т. конфликта становится *трагикомедия* (традиция, идущая от А. П. Чехова). Под углом зрения Т. освещается

нередко и тема «человек и история», прежде всего тема революции. В этом плане социальной основой Т. может служить как движение новых прогрессивных сил («Мать» Горького), так и уход с исторической арены отжившего класса («Бег» М. А. Булгакова, «Тихий Дон» М. А. Шолохова). Социалистическое иск-во преимущественное внимание уделяет новому типу Т., к-рое находит проявление в революционном конфликте (поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин»), в героическом. Показывая личность в предельных испытаниях, когда ценою жизни она доказывает необходимость дела, к-рому служит, иск-во утверждает мужество и силу человека в борьбе и преодолении («Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского).

ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО в искусстве (от лат. *traditio* — передача и позднелат. *povatio* — обновление и изменение) — соотносительные понятия, противоположность и взаимозависимость к-рых выражает реальную диалектику всякого полноценного акта худож. творчества. Приверженность Т. вне Н.— *эпигонство*; Н. вне связи с Т.— разрушение той худож.-эстетической *меры*, к-рой держится культура как органическое целое. Обеспечивая *преемственность в искусстве*, вводя *художника* в обладание наследием предшествовавших поколений и эпох (*Наследие художественное*), предоставляя ему язык, на к-ром он может объясняться с *публикой*, Т. дает Н. точку отсчета: она нужна хотя бы для того, чтобы было от чего отталкиваться, с чем вступать в плодотворный диалог. Со своей стороны, только Н. в конечном счете оправдывает Т., ибо доказывает ее жизненность и плодотворность. Усвоение Т. настоящим художником само по себе является новаторским, поскольку оно всегда избирательно; он заставляет Т. повернуться к современности новой стороной, открывает в ней неиспользованные возможности, перестраивает ее состав. Н. в своих наиболее полемических формах оспаривает близлежащую Т. во имя более глубоких

пластов той же Т.: напр., Э. Мане, ниспровергая шаблоны выродившегося *академизма* XIX в., опирался на опыт Д. Веласкеса; театральные реформаторы XX в. в своей борьбе с господством быта и психологии на сцене обращались к Т. народного или ритуализированного «действия» и т. п. Противопоставление типов художников по признаку преобладания элемента Т. или Н. является сомнительным и во всяком случае поверхностным: напр., описывать систему *Станиславского* как явление Т., а практику *Мейерхольда* как факт Н. имеет смысл только в весьма определенном и узком контексте и за его пределами становится бессмысленным. Система Станиславского сама родилась из резкого разрыва с данностью театральной жизни, какой она была ранее, а Мейерхольд работал, опираясь на предпосылки, заложенные в Т. В истории культуры субъективное осознание категорий Т. и н., а тем самым и их объективное бытие проходит три осн. стадии. На первой стадии (первобытное творчество, древн. культуры, *фольклор*) господствует дорефлективный традиционализм: худож. творчество в большой мере погружено в стихию ритуализированного быта, его жанры чаще всего определяются из жизненных ситуаций, личное начало существует скорее «в себе», чем «для себя». На второй стадии (античность и типологически сопоставимые с нею этапы развития инд. и кит. культур, преемственные по отношению к античности эпохи европ. культуры вплоть до *классицизма* включительно) появляется рефлективный традиционализм, характеризующийся наличием фигур «автора» и «знатока», теоретическими размышлениями о правилах творчества, вниманием к индивидуальной *манере* художника: Т. выступает как жанровый *канон*, сознательно отделенный от канона житейского поведения. Н.— как участие в состязании по стабильным правилам игры. Идеал передаваемого из поколения в поколение и кодифицируемого в нормативистской теории умения остается непоколеблен-

ным, но дополняется идеалом неповторимой индивидуальной характеристики (*Индивидуальность в искусстве*): суть *мастерства* — Т., отличие мастера — Н. На третьей стадии (культура нового и новейшего времени, начиная с предромантизма и *романтизма*) гегемония традиционалистской установки приходит к концу: принцип нормативизма, сохраняющийся как пережиток и даже время от времени обретающий «второе дыхание» (вторичная канонизация формы романа XIX в.), лишается принудительности и мировоззренческих оснований. Романтики открывают новые возможности для понятия Т., связав его с народной культурой, с фольклором и национальной стариной; но Т., понятая так, может быть чем угодно — импульсом, «почвой», идеалом, предметом истолкования, объектом ностальгии, только не обязательной абстрактной нормой. Огромное преимущество нового типа соотношения Т. и н. — невозможная прежде мера свободы. Обратная сторона этой свободы — опасность, связанная с утратой готового, отработанного за века равновесия между Т. и н.: только теперь становятся возможными эксцессы самоцельного Н. ради Н., характерные для мн. форм *авангардизма*, а на др. полюсе — механическое тиражирование готовых форм в *киче*, или, напр., фальшивый традиционализм фашистского иск-ва. *Гармония* Т. и н. уже не дана внешней атмосферой культуры, но должна быть каждый раз добываема заново в акте худож. творчества.

ТРЕДИАКОВСКИЙ **Василий Кириллович** (1703—68) — рус. поэт, переводчик, теоретик иск-ва, сыгравший важную роль в становлении эстетической науки в России. Осуществленные им переводы античных авторов и совр. ему фр. теоретиков иск-ва (напр., перевод «Поэтического искусства» *Буало*) способствовали пробуждению интереса к проблемам худож. творчества, развитию отечественной теории и практики иск-ва, формированию эстетической платформы *классицизма*. В оригинальных соч., пред-

словиях и комментариях к переводам Т. излагал собственные теоретические идеи о природе и происхождении поэтического дара, закономерностях *творческого процесса*, специфике худож. образа. Одним из первых он поставил проблему происхождения иск-ва в связь с общественной потребностью и политической борьбой. Примечателен интерес Т. к истории; ему принадлежит продуктивная идея исторического движения-становления поэтических форм, в т. ч. и отечественной поэзии. Т. познакомил рус. публику с фр. лит-рой, в частности с жанром романа. «Простым русским словом, то есть каковым мы между собою говорим» перевел «Езду в остров Любви» (1730) П. Тальмана, «Аргениду» Дж. Баркляя; прозаический роман Ф. Фенелона «Приключения Телемака» (1699) перевел гекзаметром, демонстрируя возможности рус. языка в классическом стихотворном размере (поэма «Телемахида», 1766). Худож. практика Т. (стихи, оды, поэмы, басни, песни) служила иллюстрацией его теоретических положений и обогатила рус. лит-ру новыми для нее жанрами. Ему принадлежит заслуга теоретического обоснования принципов рус. силлабо-тонического стихосложения, ориентированного на традиции народной поэзии, «самые внутренние свойства, нашему стиху приличные». Осн. теоретические соч., в к-рых получили отражения эстетические взгляды Т.: «Рассуждение об оде вообще» (1734), «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» (1735). «Рассуждение о комедии вообще» (1752), «Мнение о началах поэзии и стихов вообще» (1752), «Письмо к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии» (1752), «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755).

ТРИ ЕДИНСТВА (правило трех единств) — одно из требований эстетики *классицизма* к *драме*, сформулированное фр. теоретиками Ж. Шапленом, Д'Обиньяком и нашедшее окончательное выражение в «Поэтическом искусстве» *Буало*. Опираясь на

один из осн. принципов классицистской эстетики, заключающийся в том, что произв. иск-ва должно являть собой «подражание природе» и содержать истинное «правдоподобие», эти теоретики утверждали, что в драме необходимо соблюдение единства действия (не может быть отклонений от осн. событийной линии), единства места и времени (действие должно развиваться лишь в одном месте и на протяжении только одних суток). В разработке правила Т. е. создатели классицистской теории драмы исходили из учений античных мыслителей (*Аристотеля*, Горация) и тех дополнений, какие внесла в их эстетику эпоха Возрождения. Наиболее яркое практическое воплощение правило Т. е. получило в творчестве фр. драматургов XVII в. П. Корнеля, Ж. Расина. Вместе с тем в их же произв. (напр., «Сиде» Корнеля), а в еще большей степени в комедиях Мольера наблюдается нарушение данного драматургического канона, что свидетельствует о наличии некоего противоречия между нормативной эстетикой классицизма и худож. практикой, вышедшей подчас за рамки классицистской доктрины.

ТРИЛЛЕР (от англ. *thrill* — дрожь, трепет, волнение) — разновидность распространенных в *массовой культуре* детективно-приключенческих жанров: роман, фильм, пьеса об убийцах, гангстерах, сыщиках. Особенность эстетики Т. заключается в смещении обычных для такого рода произв. акцентов с описаний непосредственно совершаемых преступлений на их подготовку, на создание гнетущей атмосферы ожидания чего-то страшного. Т. не ставит обычно разоблачительных проблем реального мира, что свойственно лучшим образцам детективного жанра. Нервное возбуждение и нездоровое воображение призваны вызвать также близкие к Т. фильмы, романы и рассказы ужасов, получающие все большее распространение на Западе.

ТРУДА ЭСТЕТИКА — см. *Производственная эстетика*.

ТЫНЯНОВ Юрий Николаевич (1894—1943) — рус. советский писа-

тель, литературовед, теоретик иск-ва. Известен как исследователь творчества классиков рус. и зарубежной лит-ры — Н. В. Гоголя, *Пушкина*, Ф. И. Тютчева, Н. А. Некрасова, *Достоевского*, *Гейне*, писал о *Маяковском*, Б. Л. Пастернаке, А. А. Ахматовой, *Блоке*, А. Н. Толстом, К. А. Федине и др. Участник ОПОЯЗа (Общества изучения поэтического языка), Т. разделял его теоретические установки, в частности формальный метод в литературоведении (*Формализм*), однако стремился преодолеть раннеопоязовский автономизм в понимании лит-ры. Исследуя функциональные отношения иск-ва, он большое внимание уделял «литературному быту», понимаемому как область утратившего новизну «рудиментарного автоматизированного иск-ва». В качестве осн. понятия для осмысления эволюции худож. форм Т. вводит понятие динамики. Поскольку, считает он, каждая система выразительных средств иск-ва рано или поздно «автоматизируется», «стирается», худож. форма, стремясь сохранить свою жизненность, постоянно разворачивается как динамическая целостность; между ее элементами нет статистического знака равенства, а существуют отношения соотносительности и интеграции. Литературная эволюция может проявляться как непрерывно, так и в виде «скачков». Выведение обобщающих законов эволюции худож. форм Т. соединяет с анализом конкретных произв., выступающих как «система соотнесенных между собой факторов». Т. обр., Т. придает функциональной т. зр. эстетический и культурологический смысл, ставя иск-во в отношения двойной зависимости: внутривидовые факторы рассматриваются прежде всего как система функций их собственного ряда, но в непрерывной соотнесенности с др. рядами, т. е. в соответствии с развитием социума в целом. Понятие системы Т. распространяет на историю. Теория литературной эволюции перерастает у него в теорию отношения иск-ва к др. «социальным рядам». Исследования Т. проникнуты чувством историзма. В то же время

преувеличенное внимание к функциональной стороне худож. явлений затрудняло эстетико-философское осмысление бытия иск-ва, существующего в единстве культуры. Осн. теоретические соч., в к-рых получили отражение эстетические взгляды Т.: «Проблема стихотворного языка» (1924), «Проблема изучения литературы и языка» (1928, в соавторстве с Р. О. Якобсоном), «Архаисты и новаторы» (1929).

ТЭН (Taine) **Ипполит Адольф** (1828—93) — фр. историк, философ-идеалист, искусствовед, представитель культурно-исторической школы. Эстетика Т. эклектична: позитивистская методология, отождествляющая философию иск-ва со своеобразной ботаникой, сосуществует с элементами классического идеализма. Ее центральное понятие — «основной характер», т. е. господствующий тип человека, возникающий в данном об-ве и воспроизводимый иск-вом, всецело предопределяется, по Т., тремя факторами: расой (наследственными свойствами), средой (географической, социальной, политической) и моментом (данной исторической эпохой). Этими же факторами Т. исчерпывает условия творческого развития художника. Детерминизм Т. механистичен: в следствиях (в произв. данного художника) он видит только то, что уже заключалось в условиях

(в трех факторах). С таких позиций невозможно объяснить истинную природу человеческой личности вообще и оригинальность творчества художника в частности. В учении Т. о худож. ценности используются биологические, моральные и формальные критерии: качество произв. зависит и от способности художника проникнуть в наиболее глубокие расовые, атавистические черты личности, и от степени моральной оправданности, значимости изображенного характера. Однако, сближая цели и методы иск-ва, эстетики и естествознания, Т. давал повод к упразднению нравственного аспекта иск-ва. По его словам, порок и добродетель должны изучаться художником с тех же позиций природного детерминизма, с каких химик изучает купорос или сахар. Этим лозунгом воспользовались писатели-натуралисты (братья Э. и Ж. Гонкур, ранний Золя и др.), сделавшие порок объектом «научного» интереса и изображавшие его как следствие физиологических причин. Критическую оценку идеалистической методологии Т. как историка и социолога дал *Энгельс*. Эстетика Т. изложена гл. обр. в соч.: «Критические опыты» (1858), «История английской литературы» (т. 1—4, 1863—64), «Философия искусства» (1865—69), «Идеал в искусстве» (1868).

У

УАЙТХЕД (Whitehead) **Альфред Норт** (1861—1947) — англ. философ-идеалист. В 20-х гг. сконструировал космологическую эволюционную философскую систему, получившую название «философия организма». Его философские идеи оказали большое влияние на совр. западную эстетику. Онтология и философия *символов* У. были использованы в эстетике его учениками — *Лангер*, Д. Шерберн и др. Сам же У. рассматривал эстетические вопросы гл. обр. в рамках своей философии культуры («Наука и современный мир», 1925; «Приключения идей», 1933). Для того чтобы могла существовать цивилизация, необходимо, по У., присутствие пяти принципов: мира, иск-ва, *красоты*, истины и события (приключения). Приключение является движущим началом — как в мире вообще, так и в красоте и в иск-ве. Красоту У. называет вечным объектом, хотя она присутствует лишь в человеческом опыте. Красота есть выражение *ритмов* и *гармонии* природы. Иск-во заключает в себе не только красоту, но и истину и др. духовные ценности. Оно демонстрирует творческую способность человека, существующего в мире, заполненном чуждыми ему силами. В отличие от науки иск-во дает, как считал У., наглядное представление ценности, оно необходимо для формирования душевного мира человека. Теория У. тяготела к англо-амер. натуралистической эстетике (*Натурализм в эстетике*), хотя в ее основе лежал объективный идеализм с элементами платонизма.

УЖАСНОЕ — эстетическое понятие, охватывающее явления действительности, к-рыми человек свободно не владеет и к-рые несут несчастья и гибель, непреодолимые даже на историческом уровне. У., ассоциируясь с бедствиями, страшными событиями, гибелью *прекрасного*, уничтожением доброго, не содержит в себе ничего просветляющего, не оставляет никакой надежды на освобождение от несчастий. В отличие от *трагического*, к-рое всегда имеет разрешение в будущем, У. безысходно и безнадежно, означает уничтожение, гибель без всякого выхода в социальное бессмертие. Трагическое несчастье величественно, т. к. человек остается здесь господином обстоятельств, смертью утверждая свободу над ними. В У., напротив, человек — раб обстоятельств, он не владеет миром. У. как эстетическая доминанта мировосприятия характерна для эсхатологических концепций, для религиозных идей о вечных муках ада, страшном суде и т. д. Оно сопутствует иск-ву, проникнутому пессимистическим мироощущением. В кризисные эпохи, когда рушится привычное мировосприятие и еще не восторжествовало др., человечество, цивилизация, вся Вселенная нередко воспринимаются и получают отражение в иск-ве в свете крушения определенного исторического миропорядка, предстают как глобальная катастрофа, осознаваемая сквозь призму У. Такое мироощущение, полное безнадежности и отчаяния, передает, напр., П. Брейгель в картине «Слепые»: судьба человечества предстает в образе слепцов, цепочкой идущих к обрыву.

УРБАНИЗМ (фр. urbanisme, от лат. urbanus — городской) — направление в эстетике и теории архитектуры нач. XX в., представители которого полагают основой совр. эстетического сознания городской образ жизни, ведущий в общемировом масштабе к социально-культурному сближению различных социальных слоев и народов, к господству «интернационального стиля» в эстетической организации среды. Концепция У. была наиболее полно выражена фр. архитектором и эстетиком Ле Корбюзье (1887—1965) в книге-манифесте «Урбанизм» (1925). Опираясь на безоговорочную веру в научно-технический прогресс, он провозглашал возможность чисто градостроительными реформами добиться победы рациональности, разума, красоты в совр. городах. Для представителей У. характерно стремление к увеличению масштабов городских поселений, умозрительное проектирование их будущего развития на основе геометрического порядка. Вместе с тем в трактовке У. нек-рыми представителями зарубежной эстетики на первый план выходит критика существующего городского образа жизни, противоречий капитализма, сопровождаемая технологическим пессимизмом. Как альтернатива У. уже на рубеже XIX—XX вв. выдвигались идеи создания «городов-садов», представляющих собой дезурбанистскую линию в градостроительстве.

УРОДЛИВОЕ — см. *Безобразное*.

УСЛОВНОСТЬ — одно из существенных свойств иск-ва, подчеркивающее отличие худож. произв. от воспроизводимой в них реальности. В гносеологическом плане У. рассматривается как общий признак худож. отражения, указывающий на нетождественность образа и его объекта. Конспектируя Л. Фейербаха, В. И. Ленин особо выделил мысль философа о том, что «искусство не требует признания его произведений за действительность» (т. 29, с. 53). Эта т. наз. «первичная У.» присуща всем произв., вне зависимости от эпохи, жанра, стиля (пейзажи И. И. Шишкина, романы Золя

обладают качеством «первичной У.» в той же мере, что и кубистические композиции П. Пикассо или проза Ф. Кафки). В эстетическом плане У. рассматривается как принцип образного воссоздания действительности, сознательно нарушающий прямое соответствие жизненным реалиям («художественная У.»). Худож. У. демонстрирует пересоздающую мир силу иск-ва, тяготея к одному из полюсов исходного продуктивного противоречия худож. творчества («воссоздание»—«пересоздание»). Однако без «воссоздающего» начала У. как худож. явление существовать не может. Эстетический эффект У. возникает благодаря наличию и сознательному разведению таких полюсов образотворческих противоречий, как «сходство» и «несходство», видимость и сущность, чувственное и мыслимое, объективное и субъективное. Переживание напряженности противоречия является специфической худож. эмоцией, к-рую порождает У. Отнюдь не порывая с реальностью, худож. У. помогает выразить ее сущность, делая ее наглядно, чувственно воспринимаемой, достигая высокой степени худож. правды (*Правда художественная*). В этих целях в иск-ве используется видоизменение природной формы изображаемых явлений и предметов, нарушение временных и пространственных связей, доступных непосредственному наблюдению, одушевление вещного и овеществление живого и т. п. В совр. лит-ре нередко встречается включение в жизнеподобное повествование фольклорных, мифологических образов и сюжетов, сочетание достоверного и невероятного (напр., в произв. Ч. Айтматова, Дж. Апдайка, Г. Маркеса); в театре — симультанные (т. е. вводимые одновременно и устанавливаемые по прямой линии) декорации, совмещение непосредственного действия и его комментария лицом «от автора», брехтовские приемы «остранения» и т. п. Как условное воспринимается ныне и традиционное иск-во иной национальной культуры или давней эпохи, к-рое на своей этнической почве и в свое

время отнюдь не принималось за У. (напр., отношение совр. европ. зрителя к древнеегипетскому иск-ву, каноническому японскому театру, средневековой иконописи, равно как и восприятие в Китае XVII—XVIII вв. европ. тональной живописи). Историческое развитие мирового иск-ва можно представить как сложный, зигзагообразный путь бесконечного «движения изображения к изображаемому» (определение Д. С. Лихачева). На определенных этапах этого пути «прямое» изображение реальности представляется худож. сознанию достигшим своего предела, исчерпавшим возможности. Наступает период разработки условных форм, призванных выразить скрытые от непосредственного наблюдения и неподвластные «прямому» изображению стороны действительности, сущности более глубокого или иного порядка. Моменты «отлета» изображения от изображаемого есть закономерный этап любого вида познания. «Движение познания к объекту всегда может идти лишь диалектически: отойти, чтобы вернее попасть...» (Ленин В. И., т. 29, с. 252). «Насытившись» У., иск-во вновь возвращается к непосредственному изображению, используя находки и обретения предшествующего периода. В реальной истории иск-ва этот процесс не обладает жесткой последовательностью, разворачивается как диахронно, так и синхронно, осуществляется в борьбе и взаимодействии направлений. Понятие У. как одной из сущностных характеристик иск-ва формируется в начале XX в. В советской эстетической и искусствоведческой лит-ре 30—50-х гг. У. нередко отождествлялась с *формализмом*, схематизмом. Острые дискуссии вокруг проблемы У. развернулись на рубеже 50—60-х гг., способствуя выявлению потенциальных возможностей *реализма*, утверждению творческого многообразия как фундаментальной характеристики системы социалистического иск-ва. В 60—70-х гг. понятие У. разрабатывается на теоретическом уровне, входит в категориальный аппарат советской эстетики.

УСТАНОВКА ЭСТЕТИЧЕСКАЯ — предрасположенность, готовность субъекта к эстетической деятельности; ожидание, предвосхищение определенного эстетического эффекта, основанное на предшествующем опыте. У. э. формируется на базе психического механизма У., раскрытого советским психологом Д. Н. Узнадзе и позволяющего сохранить определенность деятельности и сознания в постоянно меняющихся ситуациях. У. э. обеспечивает избирательность и устойчивость эстетического переживания и вкуса субъекта, освобождает его от необходимости каждый раз заново эстетически оценивать более или менее сходные ситуации, относя их к определенному классу ценностей: *прекрасному, трагическому, комическому, возвышенному* и т. п. Но одновременно У. э. порождает известную инерционность эстетического восприятия, определенный конформизм, затрудняет формирование новых эстетических ценностей, восприятие принципиально новых худож. решений, разрушающих сложившиеся стереотипы. Иск-во широко использует механизм У. в целях усиления ожидаемого эстетического эффекта и преодоления стереотипизации эстетического восприятия. В У. э. различают три уровня: психическая У., социальная У., или аттитюд (от фр. attitude — позиция) — ценностная ориентация индивидов как членов группы, и худож. У. Примером использования в иск-ве У. первого уровня может служить известная формула *Станиславского* — «театр начинается с вешалки». Смысл ее заключается в следующем: чтобы подготовить зрителя к восприятию театрального зрелища, его надо вывести из состояния повседневной озабоченности, с первых шагов погрузив в атмосферу театра. Использование У. второго уровня находит выражение в непосредственно публицистической обращенности иск-ва к социальным чувствам публики (напр., песни-зонги в театре *Брехта*). Аттитюд широко используется в совр. рок-культуре. Худож. У. предполагает сознательную игру с эстетическими ожиданиями, сложившимися стереотипами

восприятия в целях обновления эстетического чувства его субъекта (реципиента). Примером такой игры могут служить ироничные пушкинские строки:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*;
На, вот возьми ее скорей!)

В эстетической теории эффект У. э. осмыслен в понятиях «очуждение» (Брехт), «остранение» (Шкловский), «неуместное слово» (Бахтин).

УТОПИЧЕСКОГО СОЦИАЛИЗМА ЭСТЕТИКА (от греч. *ου* — нет и *τοπος* — место, т. е. место, которого нет) — эстетические воззрения, связанные с общественным идеалом утопического социализма и коммунизма. Если буржуазные по своей природе общественные идеалы просветителей могли выступать как эстетически привлекательные (*Эстетика Просвещения*) только до тех пор, пока буржуазия не утвердила своего господства, то в утопическом социализме, возникшем как отрицание буржуазного об-ва, в т. ч. его антиэстетического характера, общественный идеал выступал одновременно и в качестве эстетического идеала. И в эстетической критике действительности, и в создании общественного идеала утописты исходили из свойственного им понимания сущности *прекрасного*, в котором выразилась противоречивость их философского мировоззрения. Стихийно-материалистическое отношение к *красоте* пробивается сквозь деизм и пантеизм у Т. Мора, Т. Кампанеллы, Морелли, К. А. Сен-Симона и Ш. Фурье. Сознательно материалистическая интерпретация прекрасного содержится в эстетических учениях *Чернышевского* и *У. Морриса*. Большим вкладом утопического социализма в осмысление и разработку категории прекрасного является открытие красоты труда и роли труда в созидании красоты. Идея эстетической ценности труда присутствует уже в «Городе Солнца» Кам-

панеллы, в «Кодексе природы» Морелли, выражена в «Южном открытии» Ретифа де ла Бретона, детально разработана Фурье, который особо подчеркивал эстетическую ценность («чувственное очарование») процесса свободного коллективного труда и его результатов, значение красоты условий труда, связь трудового и *эстетического воспитания*. В эстетике Чернышевского учение о прекрасном тесно связано с представлением об основополагающем значении трудовой деятельности. Утописты выявили эстетический эквивалент» материальных и моральных пороков буржуазного об-ва: безобразность капиталистических общественных отношений и уродство порождаемых буржуазным строем явлений, враждебность его худож. творчеству (по словам Фурье, «поэзия и изящные искусства находятся в пренебрежении...»). В осмыслении эстетического значения общественного идеала в У. с. э. проявлялись различные тенденции. Так, у Морелли и бабувистов (последователей Г. Бабёфа) в результате принижения значения личности возникает своего рода эстетический аскетизм (установка на принудительное равенство в одежде и мебели, подозрительность в отношении к наукам и иск-вам, жесткая регламентация худож. творчества). Др. представителям У. с. э. (таким, как Фурье, Оуэн, Моррис, рус. революционные демократы), напротив, были чужды стремления подавить развитие личности, в т. ч. и в эстетическом плане. Это нашло отражение в разрабатываемых ими системах общественного устройства, к-рое не мыслится без прекрасной, всесторонне и гармонично развитой личности, без совершенных в эстетическом отношении условий ее жизни, без труда, доставляющего эстетическое наслаждение, без свободно развивающегося иск-ва. Значителен вклад У. с. э. в разработку социологического подхода к исследованию иск-ва.

Ф

ФАБУЛА (лат. *fabula* — повествование, история) — цепь осн. событий в произв. иск-ва, его событийное ядро. В основу Ф. могут быть положены факты, почерпнутые художником из реальной жизни, истории человечества, *мифологии*, др. произв. иск-ва. Единица Ф. — событие. К одному и тому же событийному ряду могут обращаться художники, жившие в различные историко-культурные эпохи и творившие в разных *видах искусства* (напр., многократно использовались в *литературе* и *живописи* библейские легенды, Ф. Дон-Жуана, Фауста, события Великой Отечественной войны и т. д.). Однако на одной и той же событийной основе создается принципиально новый худож. мир, в к-ром известная фабульная канва обретает новый смысл и значение. Т. обр., Ф. возникает в конкретном *сюжете* как продукт творчества художника, отражая и развивая объективно-познавательный аспект произв. На основе Ф. устанавливается соотношение между объективной реальностью и худож. миром произв. В тех видах и *жанрах* иск-ва, к-рые обращены к предметно-событийному аспекту отражаемой действительности (*эпос*, *драма*, кино- и телефильм, историческая живопись, опера и пр.), Ф. выполняет организующую функцию, объединяя все детали сюжета и давая тем самым ключ к эстетическому восприятию худож. произв. Ф. обращена непосредственно к историко-культурному опыту воспринимающих иск-во людей, выступает в качестве своеобразного контекста, соединяя в единое целое худож. мир произв., со-

бытия объективной реальности и субъективный опыт читателя, зрителя, слушателя. Событийный ряд в худож. произв. органически связан с его *темой*, выступает способом ее конкретного развертывания. В бестекстовой *музыке*, *лирике*, натюрморте, пейзаже и т. п. Ф. отступает на второй план, утрачивает организующую функцию; развитие сюжета осуществляется на основе движения эмоций, переживаний, настроений. Возможны бесфабульные произв. иск-ва (арабеска, нек-рые лирические произв.). В отличие от общеэстетического толкования в литературоведении Ф. иногда, в соответствии с этимологией слова, понимается не как сцепление событий, а как повествование о них; система же событий, послужившая основой для рассказа, обозначается понятием «*сюжет*».

ФАНТАЗИЯ художественная (греч. *phantasia* — психический образ, плод воображения) — важный элемент худож. творчества, выражающийся в нек-ром отрыве от реальности в процессе ее отражения в *искусстве* и создании чувственно воспринимаемых образов того, что в данном виде не встречается в действительности. Эта особенность Ф. связана с преобразующей деятельностью человеческого сознания, диалектическим характером отражения в нем объективной реальности. В. И. Ленин считал, что Ф. — качество величайшей ценности, к-рое нужно не только поэту. «Даже в математике она нужна, — подчеркивал он, — даже открытие дифференциального и интегрального исчисления невозможно было бы без фантазии» (т. 45, с. 125). Своеобраз-

ной формой Ф. является мечта. Образы Ф. х.— продукты культурно-исторического развития. Время, эпоха наполняют образы Ф. определенным идейным содержанием, но только в деятельности художника, в процессе худож. творчества, они обретают конкретное, чувственно воспринимаемое воплощение. На ранних этапах общественного развития Ф. х. неотделима от мифологии. В древн. и средневековом иск-ве и даже в эпоху Возрождения способность Ф. отождествлялась с умением создавать фантастические, ирреальные образы (*Фантастическое*). Уже Аристотель связывал использование возможностей Ф. с решением худож. задач. Он считал, что она способна объединять чистую мысль и чувственную образность, придавая мысли «картинную фигурность» и *выразительность*, а чувственности символический и худож. характер. В XVII—XVIII вв. Ф. рассматривалась как способность придавать многозначность и живописность образам иск-ва. Эстетика XIX в. установила, что Ф. х. связана с самой сущностью творческой деятельности в иск-ве, не исключив и значения ее как особого выразительного средства. К. Маркс и Ф. Энгельс отмечали, что человек преобразует действительность и по «законам красоты», т. е. свободно, согласуясь со своей Ф. Они подчеркивали также, что совр. эпоха «требует от художника независимой от мифологии фантазии» (т. 46, ч. I, с. 48). Ф. играет важную роль в совершенствовании худож. формы и языка искусства. Многообразие форм и творческих решений в нем было бы невозможно без Ф. х., составляющей фундаментальную основу творческой интуиции. Вместе с тем абсолютизация роли Ф. х. может привести к противопоставлению иск-ва реальности. Полет Ф. лишь тогда эстетически продуктивен, когда служит не только самовыражению художника, но прежде всего созданию худож. выразительного и жизненно правдивого образа. В этом случае со всей полнотой раскрываются безграничные творческие возможности, заложенные в Ф. х.

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ (от греч. *fantastikē* — способность к воображению) — эстетическая категория, выражающая ценностную характеристику множества не существующих в реальности объектов и процессов, рожденных творческим воображением художника. Возникая благодаря присущей человеку способности объединять и трансформировать в мысли различные предметы окружающего мира, Ф., его образы становятся своеобразным средством для выражения самых смелых догадок о скрытых возможностях действительности, о ее потаенном смысле. Под понятие «Ф.» не подпадает все без исключения нереальное. Оно охватывает лишь Ф. образы, представляющие собой некое эмоционально значимое наглядно-смысловое единство, невозможное в действительности. Претендуя на обобщенное изображение скрытых за эмпирическим обликом мира явлений, Ф. объекты не являются их символами или аллегориями; Ф. всегда сохраняет элемент наглядности и конкретности. Если отдаление Ф. от предметной реальности превращает его в символ, то чрезмерное сближение с ней, наоборот, как бы придает ему статус сверхъестественного. Но в отличие от сверхъестественного, в существование которого человек склонен верить, Ф. всегда остается для него продуктом свободной эстетической игры воображения. Восприятие Ф. основано на четком осознании факта существования дистанции между вымышленным и реальным. Т. обр., Ф. в иск-ве возможно как проявление тонкой диалектики творческого разума, балансирующего между соблазном обобщенно-аллегорического изображения действительности и искушением назвать сверхъестественное реальным. В строгом смысле слова Ф. наиболее адекватно раскрывается через сказочный сюжет, независимо от того, развивается ли он средствами музыки, живописи или литературы. Миф уступает сказке тем, что усиливает элемент реальности Ф., обнаруживая свою связь с религиозным сознанием. Уже в античном иск-ве,

где Ф. многообразно представлено, можно наблюдать такую диалектику, к-рая выражается в сочетании благоговейно-серьезного отношения к мифологической теме с попытками непри-нужденно-худож. ее варьирования. В средневековом иск-ве Ф. непосредственно сплетается с эпическим, прежде всего с героическим *эпосом*, тяготеющим к символично-аллегорическому изображению действительности, и сверхъестественным, к-рое представлено как народными сказаниями, повериями, легендами, так и религиозной лит-рой. В эпоху Возрождения синтетическому восприятию средневековья наносится первый серьезный удар, в результате чего Ф. впервые начинает восприниматься как одно из проявлений чисто эстетического отношения к действительности. Завершается этот процесс в культуре *романтизма*, к-рый вносит в понятие «Ф.» устойчивый момент рефлексии (размышления, осознания). В совр. иск-ве понятие «Ф.» вновь обретает более широкий смысл благодаря возникновению и развитию феномена научной фантастики. Это происходит за счет связей, к-рые соединяют совр. научно-фантастическую лит-ру с жанрами философской эссеистики, политической сатиры, социального прогноза и утопии.

ФАРАБИ (аль-Фараби) **Абу Наср Мухаммед ибн Тархан** (870–950) — представитель восточного перипатетизма, комментатор *Аристотеля* и *Платона*. По определению Ф., красота любого предмета состоит в оптимальной реализации его бытия и достижении максимального *совершенства*. В человеке различаются внешняя красота (причем естественная красота выше той, что достигается с помощью нарядов и украшений) и внутренняя, обнаруживающая себя в высоко-нравственных поступках, а также в гармоническом развитии личности («адабе»), к-рое «украшает богатство богатого и скрадывает бедность бедного». Иск-во он рассматривал как подражание (*Подражания теория*), цель к-рого — пробуждение чувств

и воображения. Благодаря своему творческому воображению (*Воображение художественное*) художник воплощает в единичных образах общие идеи. Поэзия и *риторика* рассматриваются им в рамках логики: поэтические речения «абсолютно ложны», софистические — «в основном ложны», риторические — «в равной мере истинны и ложны», диалектические — «в основном истинны» и аподиктические (доказательные) — «абсолютно истинны». Абсолютная ложность поэтических высказываний объясняется тем, что они вносят в ум слушателя не «то, о чем идет речь», а его имитацию, образ, целиком порожденный воображением. Толкуя содержание аристотелевской «Поэтики», Ф. дает собственную классификацию и определения *жанров* древнегреч. поэзии. Наука о *музыке* делится у него на музыкальную практику, связанную с правилами инструментального и вокального исполнения, и теорию, изучающую музыку как таковую, безотносительно к способу ее исполнения. С т. зр. структуры мелодий выделяются *гармония* и *ритм*, а в науке о музыке соответственно вычленяются гармоника и ритмика. Ф. вводит также понятие ритмической мимики, связанной не со звуками, а с подчиненными музыкальному замыслу ритмическими движениями танцоров (*Танец*, *Хореография*), вызывающими иллюзию звуков. Эстетические идеи Ф. развивал в работах: «Рассуждение о канонах искусства поэзии», «Риторика», «Большая книга о музыке», «Введение в науку о музыке», «Книга об элементах науки о музыке», «Классификация ритмов».

ФАРС (от лат. *farsio* — начиняю) — разновидность *комического*, комедийно-сатирический жанр западноевроп. средневекового театра. Истоки Ф. — в карнавальных масленичных играх (*Карнавал*), представлениях гистрионов (странствующих комедиантов); позднее мистерии (инсценировки церковных легенд) стали «начинять» комедийными сценками, откуда и выделился Ф. как самостоятельный *жанр*. Ф. отражал жизнь города, его героем часто стано-

вился пройдоха-горожанин, проделки к-рого были призваны прославлять ловкость и ум человека из народа. Остросоциальная критика феодального об-ва, веселая насмешка над феодалами, купцами, служителями церкви определяли демократический характер Ф. Комизм Ф.—комизм положений, для него характерны цепь остросюжетных ситуаций, *буффонада*, эксцентрика, образы-маски, являющие собой социальную *типизацию*. Площадной Ф. игрался силами актеров-любителей, фарсеров. Наибольшее развитие Ф. получил во Франции (напр., популярный цикл Ф. об адвокате Патлене), развивался в Италии, где вылился в особый вид народного театра — *комедию дель арте*, в Германии — в форме *фастнахтшпелей* — народных бытовых сценок, нередко подвергавшихся литературной обработке мейстерзингерами — поэтами-певцами из ремесленно-цеховой среды (напр., творчество Г. Сакса) и др. странах. Фарсовые традиции прослеживаются в драматургии У. Шекспира, Лопе де Вега, Мольера. Приемами Ф. пользуются драматургия и театр XX в.

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА (от греч. *phainomenon* — являющееся) — направление совр. западной эстетической мысли, опирающееся в методологии и теории на феноменологическую философию Э. Гуссерля (1859—1938). Согласно Гуссерлю, задача феноменологии состоит в обнаружении универсальных идеальных принципов, определяющих строение воспринимаемого и переживаемого мира, к-рый рассматривается как конституируемый (созидаемый) человеческим сознанием, очищенным от эмпирического содержания. В основе метода феноменологии, воспринятого Ф. э., лежит стремление рассматривать объекты вне их реального, материального существования и содержательной стороны, в том виде, в каком они непосредственно являются сознанию — как объекты интенционального (*Интенциональность*) созерцания и переживания. Феноменологический метод, по мысли сторонников

Ф. э., дает возможность понять худож. произв., как оно есть «в себе», вне его чисто физического существования, многообразной социальной обусловленности, в отрыве от его функциональных сторон. Применение феноменологического метода позволило поставить специфические для Ф. э. вопросы о способе бытия и сущностной структуре произв. иск-ва. Впервые этот подход проявился в работах теоретика Ф. э. раннего периода В. Конрада (в 1909—10 гг.). В середине 20-х гг. нем. философ М. Гайгер, полагавший, что феноменологический метод в состоянии избавить эстетику от психологизма и вкусового произвола, выработал программу Ф. э. как нормативной дисциплины, описывающей универсальные принципы организации эстетического опыта. Подлинным основоположником Ф. э. стал польский философ *Ингарден*, давший глубокий и детальный феноменологический анализ литературного произв. Ф. э. не удалось полностью реализовать свои далеко идущие планы прежде всего из-за идеалистического характера ее теоретико-методологической основы. Предметом ее оказалась специфика бытия произв. иск-ва, состоящая в своеобразном сочетании в нем не социально-материальной и духовно-идеальной сторон, а элементов индивидуального и общественного сознания. Поэтому осуществляемая Ф. э. острая критика психологизма в эстетике не вела к правильному пониманию объективной социальной основы иск-ва. Исключение из поля зрения проблем социального функционирования произв. иск-ва обусловило неисторичность и формальный характер подхода к нему Ф. э. К этому же вело определенное пренебрежение проблемами создания произв. и его восприятия в различные исторические эпохи. В целом сосредоточение внимания на формальном анализе произв., каково оно есть «в себе», имело следствием ограничение задач эстетики. В то же время Ф. э. дала плодотворные результаты с т. зр. анализа структуры худож. произв. (в т. ч. в аспекте связи эстетики с семиотикой и кибернетикой),

изучения формальных сторон восприятия иск-ва (напр., идея продуктивного чтения). Эти позитивные моменты в изучении худож. произв. продемонстрировали в то же время границы возможностей Ф. э. (в ингарденовском ее варианте), показав необходимость содержательного анализа иск-ва, изучения его многообразных социальных функций и опосредствований. В осн. на идеи Ингардена опирались позднейшие представители Ф. э.: *Дюфрен, Гартман*, итал. философ Г. Морпурго-Тальябуэ. В 30—40-е гг. феноменология Гуссерля получила своеобразную переработку в экзистенциализме *Хайдеггера, Сартра* и др., что привело к возникновению экзистенциалистской эстетики, а в дальнейшем — герменевтики (*Герменевтика и искусство*). Однако линия собственно Ф. э. на этом не прервалась. Разработка проблем продуктивной фантазии и воображения открыла в рамках феноменологии возможность взгляда на иск-во как на один из способов переструктурирования реальности (видения мира в иной, чем «нормальная», структурной организации). Возможность такого видения стала в определенной мере следствием развития совр. иск-ва (работы П. Пикассо, *Кандинского, абстракционизм*, предметное иск-во и т. д.). Проблема худож. обработки реальности приобрела статус проблемы возможных миров. Параллельно развивалась социальная феноменология с ее релятивистскими тенденциями, также оказавшая влияние на Ф. э. Т. обр., в ее рамках стал складываться подход, при к-ром худож. произв. рассматривается как полноценный элемент социального и политического контекста его функционирования. Но поскольку оба эти момента относятся к сфере опыта, происходит фактически уравнивание способов худож. осмысления и преобразования реальности с др. способами ее «переделки», что ведет к пренебрежению спецификой *эстетического*. На этом этапе Ф. э. тесно взаимодействует с психоанализом (*Фрейдизм и художественное творчество*), структурализмом, лингвистической философией.

В этом направлении работают Ж. Деррида и М. Фуко (Франция), Б. Вальденфельс (ФРГ) и др. Идеи Ф. э. в настоящее время широко усваиваются в самых различных направлениях буржуазной эстетической мысли.

ФИЗИЧЕСКОЕ СОВЕРШЕНСТВО (от греч. *physis* — природа) — обусловленный исторически конкретным об-вом оптимальный уровень развития физических качеств и способностей человека, направленных на достижение социально значимых целей; одна из важнейших характеристик гармонического развития личности. Понятие «Ф. с.» в различные исторические эпохи изменялось, приобретая различное содержание в зависимости от характера социальных отношений и определяемого ими типа общественного идеала. В эпоху античной демократии физическое развитие свободного человека было необходимым условием воспитания воина и гражданина. В период разложения рабовладельческого об-ва и с появлением наемного войска физическое развитие перестает быть целью общественного воспитания и становится частным делом. Христианская доктрина аскетизма, долгое время определявшая общественное сознание, практически исключала требование физического совершенствования человека. Выдающиеся гуманисты прошлого (Ф. Рабле, М. Монтень, *Руссо*), и особенно социалисты-утописты (Ш. Фурье, К. А. Сен-Симон, Р. Оуэн), придавали особое значение формированию Ф. с., но связывали этот процесс прежде всего с игровой деятельностью. Только марксизм, выявив действительные условия освобождения труда, определил и условия, при к-рых Ф. с. выдвигается в число задач социальной практики. В социалистическом об-ве Ф. с. выступает как обобщенная цель всей системы физического воспитания народа и одновременно предстает как неотъемлемая часть коммунистического эстетического идеала, поскольку, во-первых, служит нормой, образцом, целью и, во-вторых, воплощается в конкретно-чувственном образе. Поня-

тие «Ф. с.» выражает определенные представления о телесной красоте, пластической свободе и здоровье человека, сами эти представления формируются в практике активных занятий физической культурой, в процессе физического воспитания. Конкретные формы достижения Ф. с. и воспринимаются как явления эстетического порядка. Образ Ф. с. приобретает достоинство красоты в той мере, в какой он в своей чувственно-конкретной целостности выступает как гуманистическая ценность, способствующая гармоническому развитию личности, расширению границ свободы об-ва и индивида. Завоеванием социализма является как раз то, что он не просто открыл красоту свободного человека, в т. ч. и в отношении пластическом, двигательном, но и сделал эту свободу достоянием каждого. Закономерно, что в Программе КПСС указывается на необходимость вести целеустремленную работу по *«формированию гармонично развитой, общественно активной личности, сочетающей в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство»*. В качестве эстетического идеала, выражающего наши представления о прекрасном в телесном облике человека, Ф. с. становится одним из ориентиров в системе социалистических ценностей. Одновременно оно предстает и как процесс физического воспитания, нацеленного на раскрытие творческих потенций человека.

ФИЛОСОФИИ ЖИЗНИ ЭСТЕТИКА — эстетические взгляды представителей одноименного буржуазного философского течения конца XIX — начала XX в. (*Ницше, В. Дильтей, Г. Зиммель, Бергсон, Шпенглер* и др.). Ф. ж. э. исходила из понимания действительности как «потока жизни», а всех явлений культуры, в т. ч. эстетических феноменов, — как специфических форм «переживания полноты жизни», проявления этой первоначальной реальности. Являясь иррациональной в своих основаниях и сущности, «жизнь» может быть постигнута лишь с помощью иррациональных, интуитивных методов,

противопоставленных абстрактно-механистическим, схематическим методам рассудка. Для Ф. ж. э. характерно особое внимание к интуитивно-бессознательным основам творческого процесса, обращение к *мифу* как выражению инстинктивной сущности человека (напр., апология античного «трагического мифа» в философии Ницше, его учение о «дионисийском» и «аполлоновском» началах как мифологических основах всякого иск-ва). Гл. способом целостного постижения духовных, культурных феноменов, анализа худож. произв. в Ф. ж. э. стали методы «понимания» (Дильтей), «вчувствования», интуиции (Бергсон). Иск-во, трактуемое как ничем не обусловленное выражение первичной интуиции художника, полностью свободного от любых социальных ограничений и интересов, приобретает в Ф. ж. э. особый статус, опирающийся в отдельных моментах на концепцию романтиков и *Шеллинга*. Худож. символ выступает как форма выражения органических и духовных процессов в их целостности и спонтанном становлении (представление о первофеномене, о «душе культуры» у Шпенглера, учение Бергсона о «первоначальной интуиции», лежащей в основе развертывания всех последующих форм интуитивного познания). Ценность иск-ва Ф. ж. э. усматривает в его способности непосредственно выражать жизнь, включить человека в целостный ее поток. Это приводит, с одной стороны, к биологизации эстетики, а с др. — к панэстетизму, абсолютизации эстетического отношения человека к реальности, когда иск-во провозглашается ведущим по отношению к науке, морали и др. формам сознания, выступает как модель творческой деятельности в иных сферах. Эстетизм выражается и в том, что сами философские концепции излагаются приверженцами Ф. ж. в худож.-образной форме, с привлечением символически-образных средств, *метафор* и *аллегорий* в противовес традиционно-концептуальным формам изложения (Ницше, Шпенглер, Бергсон). В связи с этим в

Ф. ж. э. обозначается проблема особых средств выражения, создания нового языка, способного передать иррациональную реальность. В конечном итоге алогизм и иррационализм в трактовке иск-ва приводят Ф. ж. э. к фактическому отрицанию его познавательной роли и пониманию его скорее как формы гипнотического внушения (Бергсон). Ф. ж. э. оказала определенное влияние на совр. модернистские эстетические концепции (*Модернизм*), на *символизм* (одним из родоначальников к-рого был Ницше), *сюрреализм*; она заложила теоретические основания концепций *элитарного искусства*, явилась одним из источников т. наз. «психологического романа» XX в., лит-ры «потока сознания» (М. Пруст, Дж. Джойс и др.).

ФИШЕР (Vischer) Фридрих Теодор (1807—87) — нем. эстетик и писатель, последователь и критик *Гегеля* (с позиций *Канта* и *Фейербаха*). В отличие от Гегеля Ф. поставил красоту в один ряд с религией как порождение *фантазии*. Придавая последней большое значение в творческом процессе, подчеркивал творческую роль бессознательных сновидений. Ф. пытался применить к эстетике принципы гегелевской диалектики и построить систему эстетических категорий, рассматривая каждую из них как модификацию прекрасного («О комическом и возвышенном», 1837). По Ф., «прекрасное — это зеркально отраженная, в зеркале преображенная жизнь». Красота существует только для сознания: в иск-ве это сфера видимости, красота природы «неподлинна». В конце жизни Ф. стал сторонником теории вчувствования (*Вчувствования теории*). Эстетические взгляды Ф. были критически проанализированы в диссертации *Чернышевского*. Полемизируя с Ф., Чернышевский тем не менее в целом позитивно оценил его осн. труд — «Эстетика, или Наука о прекрасном» (т. 1—6; т. 1—3 1846—58, полностью — 1922—23). Этот труд оказал большое влияние на нем. эстетическую мысль (академического направления) конца XIX — начала XX в. Известно, что «Эстетику» Ф. конспектировал *Маркс*.

ФЛОРЕНСКИЙ Павел Александрович (1882—1943) — рус. религиозный философ, ученый, инженер. В своих общемировоззренческих и эстетических установках придерживался традиции христианского платонизма, исходя из единства двух миров и допуская бесконечный ряд их взаимного преломления и «высвечивания». Чувственно-материальный мир существует, по Ф., не сам по себе, а как *символ*, воплощение трансцендентного, как «органически-живое единство изображающего и изображаемого, символизирующего и символизируемого». Отсюда проистекает созданная Ф. «символическо-магическая» теория *мифа*, культа и человеческой культуры. В центре многомерного, «слоистого» мира он ставит культ, а вся культура оказывается от него производной. Формы деятельности, как материальной, так и духовной, — это лишь различные проявления магического творчества человека с божеством, т. наз. теургия. Символ, согласно Ф., не просто «знак», не «обозначение чего-то» или «указание на что-то»; он обладает полнотой реальности, вмещающей в себя духовную основу и «пресуществленную» конкретно-телесную материю. Но это «преобразование» у Ф. носит не реальный, а ритуально-магический характер. *Красота* — центральная категория эстетики Ф., но и здесь он имеет в виду красоту не эмпирии, а «эмпирии», т. е. христианского идеала и христианских святынь. С позиций православного мировоззрения Ф. критиковал всю совр. ему западную культуру, обвиняя ее в отходе от «культо-центризма», в измене христианскому идеалу. С идеей «слоистости», иерархичности мира тесно связано учение Ф. о прямой и обратной *перспективе* в живописи. Многомерность мира, его онтологическую глубину, как полагает Ф., способна передать лишь обратная перспектива, выражающая иерархию духовных ценностей. Что касается линейной перспективы, то она уместна при воспроизведении физических объектов. Критикуя редуционизм (сведение сложного к простому) физикалистов, Ф. близко подошел к идее социального пространства и вре-

мени, адекватному выражению к-рой помешал, однако, его православный мистицизм. В целом же эстетика Ф. сопряжена с теоретическим обоснованием религиозного мировоззрения в его восточнохристианском варианте. Осн. соч. Ф. по проблемам эстетики: «Храмовое действо как синтез искусств» (1922), «Обратная перспектива» (опубл. в 1967), «Закон иллюзий» (изд. в 1971), «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях» (изд. в 1982), «Эмпирея и эмпирия» (изд. в 1986).

ФОВИЗМ (от фр. *fauves* — дикие) — направление в живописи начала XX в. Название Ф. было присвоено худож. критикой с определенной долей насмешки творчеству группы молодых парижских художников (А. Матисс, А. Дерен, М. Вламинк, А. Марке, Р. Дюфи, К. Ван Донген и др.), совместно участвовавших в выставках 1902—07 гг. Принятое самой группой, это название прочно утвердилось за ней. Ф. не имел четко сформулированной программы, манифеста или собственной теории. Его участников объединяло стремление к созданию худож. образов исключительно с помощью яркого открытого цвета. Следуя постимпрессионистам (*Импрессионизм*), они стремились к максимальному использованию колористических возможностей живописи. Природа, пейзаж служили им не столько объектом изображения, сколько поводом для создания экспрессивных (*Экспрессия*), напряженных цветовых симфоний, своеобразно отражающих увиденную художниками действительность. Осн. цветовые отношения и мотивы фовисты брали из природы, но предельно усиливали и обостряли их. Повышенная светоносность, выразительность цвета, организация худож. пространства только с его помощью, отсутствие традиционной светотеневой моделировки, стремление к гармонизации выразительных и декоративных свойств цвета в единой *композиции* — таковы характерные черты Ф. От него оставался один шаг до *абстракционизма*, но никто из представителей Ф. не сделал этого шага. Выразительные возможно-

сти цвета, выявленные Ф., использовались мн. живописцами XX в.

ФОЛЬКЕЛЬТ (*Volkelt*) **Иоганнес Эммануил** (1848—1930) — нем. философ-эклектик, склонялся то к одной, то к др. разновидности идеализма: от Гегеля через Шопенгауэра пришел к критической метафизике неокантианцев. Работы Ф. по эстетике неоригинальны, представляют перечень множества т. зр., но полезны как своеобразный свод эмпирического материала. Так, при изложении теории *трагического* он допускает различные, иногда противоположные толкования («Эстетика трагического», 1897). Его «Система эстетики» (в 3-х т., 1905—14) также построена чисто эмпирически. *Категории эстетики* Ф. делил на конфликтные (трагическое, комическое и их разновидности) и бесконфликтные (все остальные). С этих позиций пытался дать анализ худож. произв. *критического реализма* (на материале нем. и рус. лит-ры XIX в.). Свои эстетические взгляды сознательно противопоставлял материалистической концепции иск-ва. Они нашли отражение также в соч.: «Идея символа в современной эстетике» (1876), «Современные проблемы эстетики» (1895).

ФОЛЬКЛОР (англ. *folklore* — народная мудрость) — принятое в международной научной (в т. ч. эстетической) терминологии название народного творчества. Термин введен в 1846 г. англ. ученым У. Дж. Томсом; впоследствии вошел в научный обиход во всех странах. Понятие «Ф.» первоначально охватывало все области духовной (а иногда и материальной) *культуры* народных масс, затем постепенно значение его сужалось. В совр. науке отсутствует единое общепринятое употребление термина. В буржуазной эстетике и культурологии преобладает отождествление понятий «Ф.» и «культура нецивилизованных народов», или «примитивная, общинная культура»; распространено также определение Ф. как «реликтов первобытной культуры в культуре цивилизованных об-в»; одновременно существует определение его как «культуры народных классов

в цивилизованных странах» и т. п. В социалистических странах сосуществуют три осн. концепции, определяющие Ф. как: 1) устно-поэтическое творчество; 2) комплекс словесных, музыкальных, игровых, драматических и хореографических видов народного творчества; 3) народную худож. культуру в целом (включая изобразительное и *декоративно-прикладное искусство*). Преобладает вторая концепция. Сведения Ф. лишь к вербальным формам разрывает существующие в народном иск-ве органические связи между словом, музыкой, игрой и др. элементами худож. творчества. Расширительное же понимание Ф. как всей худож. культуры игнорирует специфические различия между нефиксированными и фиксированными («предметными») формами *народного искусства*. Марксистская эстетика исходит из диалектико-материалистического понимания Ф. как социально обусловленной и исторически развивающейся худож. деятельности народных масс, обладающей совокупностью взаимосвязанных специфических признаков (коллективность творческого процесса, традиционность, нефиксированные формы передачи произв. от поколения к поколению, полиэлементность, вариативность), тесно связанной с трудовой деятельностью, бытом, обычаями народа. Возникнув как предиск-во, на протяжении многовековой истории человечества Ф. был одновременно иск-вом и не иск-вом, соединяя эстетические и неэстетические функции. Не будучи еще «художественным производством как таковым» (Маркс), Ф. не должен отождествляться с *профессиональным искусством* (хотя не исключает появление мастеров). Являясь истоком лит-ры, композиторской музыки, театра, Ф. не утрачивает своего относительно самостоятельного места в истории иск-ва. Он представляет собою систему видов, не вполне соотносимую с системой родов и жанров профессионального иск-ва. Ф. каждого народа отличается самобытностью и ярко выраженным этническим своеобразием, богатством региональных и локальных стилевых форм в пределах

каждого национального иск-ва. Вместе с тем Ф. всех народов, выражая мировоззрение трудящихся масс, характеризуется сходством социально-эстетических идеалов и идейного содержания.

ФОМА АКВИНСКИЙ (Thomas Aquinas) (1225/26—74) — средневековый философ и богослов, систематизатор схоластики, основатель одного из гл. ее направлений — томизма. Хотя специальных трактатов по эстетике Ф. А. не писал, в лаконичных формулировках осн. эстетических понятий он фактически подвел итог западной *средневековой эстетики* (осн. его философско-теологические труды — «Сумма против язычников», 1259—64, «Сумма теологии», 1267—73). В своем толковании *прекрасного и искусства* он синтезировал взгляды неоплатоников, *Августина*, *Псевдо-Дионисия Ареопагита* и представителей ранней схоластики, объединив их в целостную систему на основе аристотелевской философской методологии. В отличие от *византийской эстетики* Ф. А. перенес акцент с духовной красоты на чувственно воспринимаемую, природную красоту, оценив ее саму по себе, а не только как символ божественной красоты. По Ф. А., вещь является прекрасной лишь тогда, когда в ее внешнем виде предельно выражается ее природа, сущность, или «форма» (в аристотелевском значении идеи вещи). Прекрасное он определял через совокупность его объективных и субъективных характеристик. К первым он относил «должную (или хорошую) пропорцию или созвучие (согласие)», «ясность» и «цельность (полноту) или совершенство». Под *пропорцией* понимал не только количественные соотношения, но и качественные отношения духовного и материального, внутреннего и внешнего, идеи и формы, ее выражающей; под «ясностью» имелось в виду и видимое сияние, блеск вещи, и «сияние» внутреннее, духовное; «цельность» означала отсутствие изъянов, несовершенства. Субъективные аспекты прекрасного Ф. А. усматривал в соотносении его с познавательной способностью, к-рая реализуется в акте созерцания, сопровождающемся

духовным наслаждением. «Прекрасным называется то, само восприятие чего доставляет наслаждение», — писал он, различая чувственные наслаждения (напр., от пищи), эстетические (зрительные и слуховые) и чувственно-эстетические (напр., от женских украшений, духов). Прекрасное, по Ф. А., отличается от благого (доброго) тем, что оно — объект наслаждения, а благое — цель и смысл человеческой жизни. Под иск-вом Ф. А. вслед за *античной эстетикой* понимал всякую искусную деятельность и ее результат. Иск-во, по его мнению, подражает природе в том смысле, что, как и природа, имеет своей целью определенный конечный результат; оно не создает принципиально новых форм, но лишь воспроизводит или преобразует уже имеющиеся «не для чего иного, как для прекрасного». Иск-ва слова, живописи и ваяния, к-рые Ф. А. называл «воспроизводящими», служат для пользы и удовольствия. Театр же, инструментальная музыка, отчасти поэзия служат лишь для удовольствия. В отличие от раннехристианских мыслителей Ф. А. признает право этих иск-в на существование, если они органично включаются в общую «гармонию жизни». Начало иск-ва — в художнике, в его *замысле*, к-рый затем реализуется в материи. В иск-ве, по Ф. А., значим лишь конечный результат — произв., а не поступки, нравственный облик создающего его мастера. Он подчеркивает идеализаторскую функцию иск-ва — «образ называется прекрасным, если он представляет совершенной вещь, которая в действительности безобразна». Ф. А. пытался отличать иск-во от науки и морали: наука только познает вещи, а иск-во их еще и созидает; мораль дает цель и направление всей жизни человека, а иск-во имеет конкретную цель для каждого произв. Эстетические идеи Ф. А. активно использовались в период позднего средневековья и Возрождения, в XX в. мн. из них составили фундамент эстетики неотомизма (*Неотомизма эстетика*).

ФОРМА — см. *Содержание и форма в искусстве*.

ФОРМАЛИЗМ (от лат. *formalis* — относящийся к форме) — эстетическая позиция, абсолютизирующая роль формы в эстетическом и худож. освоении действительности, а также выдвигающая категорию формы на первое место в системе эстетического знания. Ф. исходит из признания принципиальной суверенности и автономности формы, а в радикальных проявлениях доходит до провозглашения *искусства* миром «чистых форм», оправдывая тем самым эстетический субъективизм и индивидуализм и выводя иск-во за пределы гуманистического контекста культуры. Социальные причины возникновения Ф. коренятся в процессах отчуждения, происходящих в классово-антагонистическом об-ве. Термин Ф. стал активно использоваться в XX в., что было обусловлено кризисом буржуазного сознания, проявившимся в отходе от социальной проблематики в иск-ве и усилении индивидуализма. Возвеличивая мысль *Канта* о том, что произв. иск-ва в эстетическом суждении выступает как «целесообразное без цели», приверженцы Ф. одновременно развивали взгляд нем. психолога и философа И. Ф. Гербарта (1776—1841), к-рый теоретический анализ сводил к исследованию формальных элементов иск-ва в их эстетической функции. Чешский последователь Гербарта Й. Дурдик (1837—1902) создал общую теорию формалистской эстетики. При возникновении Ф. стремился выступить против академического искусствознания, позитивизма и психологизма. Так, определяя объект исследования применительно к музыке, *Ганслик* говорил, что ее содержание — «движущиеся звуковые формы». Теоретики венской школы искусствознания А. Ригль (1858—1905) и *Вельфлин* представляли развитие пластического иск-ва как «эволюцию зрительных форм», игнорировали социальную обусловленность развития иск-ва. Анализируя живопись и скульптуру, нем. теоретики иск-ва К. Фидлер (1841—95) и А. Хильдебранд (1847—1921) утверждали принцип «порождения действительности искусством» и при этом главенствующую роль отводи-

ли «формотворчеству». Преимущественное внимание к форме не обязательно влечет за собой принципиальное понижение содержания (*Содержание и форма в искусстве*). Однако уже в воззрениях Ригля понятие формы приобретает фетишизированные черты, поскольку непосредственно наблюдаемые «формы» соотносятся с надындивидуальной худож. волей, противостоящей индивиду. Фетишизация формы превращает Ф. в концепцию. Момент такого перехода на примере рус. Ф. в эстетике зафиксировал В. М. Жирмунский, отметив, что для сторонников «нового направления» формальный метод становится «и мировоззрением, которое я предпочитаю называть уже не формальным, а формалистическим». Рус. формалисты (*Шкловский, Тынянов, Эйхенбаум, Г. О. Винокур, О. М. Брик*) выдвинули идею «литературности», аналогичную понятию «языка» в лингвистике, противопоставляемого «речи», а из феноменологии Э. Гуссерля заимствовали идею о «чистых логических сущностях», применяя ее для анализа поэтической практики *футуризма*. Противопоставив «поэтическое» и «практическое», формалисты попытались создать общую теорию иск-ва на формальной основе. Именно эти претензии послужили объектом критики Ф. со стороны марксистской эстетики и искусствознания. Идеи рус. Ф. явились основой для развития линии формально-структуралистской эстетики в XX в. Отмечаются прямые связи между рус. Ф. и чешским структурализмом 30—40-х гг., в рамках которого была создана последовательная концепция структуральной эстетики (*Мукаржовский*). Характерными чертами эстетики Ф. являются: признание *эстетического* как формального отношения и самостоятельной ценности этого отношения; провозглашение «самообусловленности» эстетической ценности, освобожденной от связей с идеологическими, нравственными, политическими и др. духовными ценностями. Формалистической линии в эстетике свойственны общие противоречия. Во-первых, как показал *Бахтин*, Ф. чаще всего ограничивается уровнем «техниче-

ского», «лингвистического» анализа. Стремление найти «первоэлемент» иска оборачивается утратой целостности худож. образа. Во-вторых, стремление к преодолению психологизма в большинстве случаев приводит формалистов к новому варианту психологизма, ибо в качестве первоосновы и критерия идентичности восприятия худож. произв. выступает субъективное «ощущение новой формы», «актуализация формы». Истолкование восприятия происходит чаще всего на основе психоанализа. В-третьих, в концепции Ф. безоговорочно возвышается «делание» иска над индивидуальной творческой активностью. Проблематика творческой личности утрачивается в пользу «технологии». В-четвертых, формалистский функционализм сближается с *плюрализмом в эстетике* и эклектикой. В-пятых, в знаковой теории эстетики Ф. «самообозначающие» знаки приобретают «надкультурный» смысл, становятся самоценными «эстетическими объектами», что сближает Ф. с феноменологией (*Феноменологическая эстетика*). Мировоззренческие и идеологические пристрастия Ф. отчетливо проявляются в его связях с иск-вом. Ф. служит обоснованием как для декадентских течений в худож. практике (*Декадентство*), так и для худож. «авангарда». «Традиционалистский» Ф. в иск-ве проявляется в *эпигонстве*, в игре канонизированными худож. формами, из которых ушла жизнь. Общий же момент для традиционализма и *авангардизма* — установка на переживание худож. форм в их все более отвлеченном виде, подобно тому как это проявляется в восприятии «непредметной живописи» (*Кандинский*). В *дадаизме, сюрреализме, конструктивизме*, в итал. варианте футуризма, в лит-ре «потока сознания» на первое место выдвигаются чисто формальные задачи худож. творчества, что ставит под сомнение само социальное существование иска-ва. «Формотворчество» дополняется, как правило, идеологической концепцией, превращающейся в догму. Так, в творчестве совр. фр. «новороманиста» А. Роб-Грийе роман выступает как «текст среди др. текстов»,

что предполагает «формотворческий эксперимент», идеей к-рого является утверждение мысли о «потерянности» человека в мире. Совр. Ф. в иск-ве сближается с теми концепциями человека, к-рые безразлично относятся к проблеме судьбы культуры и ее гуманистических традиций. Противоречия и заблуждения Ф. не должны служить основанием для отрицательного отношения к исследованиям худож. формы. Полемицируя с Ф. как с эстетической концепцией, важно изучать бытие худож. формы, возможности «морфологического» анализа, совершенствовать категориальный аппарат эстетической науки. Без творческого обогащения худож. формы невозможно плодотворное развитие худож. культуры, эстетическое воспитание человека.

ФОТОИСКУССТВО (от греч. *phôs* — свет) — первое из т. наз. «технических» искусств, специфическая особенность к-рого — органическое взаимодействие в нем творческого и технологического процессов. Ф. сложилось на рубеже XIX—XX вв. в результате взаимодействия худож. мысли и прогресса фотографической науки и техники. Его возникновение было исторически подготовлено развитием живописи, ориентировавшейся на зеркально точное изображение видимого мира и использовавшей для достижения этой цели открытия геометрической оптики (перспектива) и оптические приборы (камера-обскура). Предпосылкой Ф. можно считать также творческий опыт реалистической лит-ры XIX в., где высшим критерием художественности выступает верность жизненной правде. Изобретение в 20—30-х гг. XIX в. фотографии было воспринято большинством художников как итог начавшегося еще в эпоху Ренессанса процесса совершенствования техники изображения видимого мира. Первые творческие опыты в фотографии были связаны с ее использованием для решения изобразительных задач. Уже изобретатели фотографии французы Ж. Н. Ньепс и Л. Ж. М. Дагер, англичанин У. Ф. Г. Талбот создавали с ее помощью гелиографуры и снимки, напоминающие живописные на-

тюрморты и городские пейзажи. В 1839 г. появился специальный термин «фотогения» для обозначения особой выразительности снимка, достигаемой сочетанием изобразительной и фотографической техники, а фотографическое творчество определялось как «искусство фотогенического рисования» (Талбот). В 50-е гг. XIX в. развивается дагерротипный фотопортрет. Произв. первых фотопортретистов (Ф. Надара во Франции, Д. М. Камерона в Англии, С. Л. Левицкого в России) стали значительным худож. явлением и оказали заметное влияние на развитие живописи (*импрессионизм*) и лит-ры («натуральная школа»). Эпоха «великих фотопортретистов» положила начало и развитию худож. фотографии, к-рая длительное время рассматривалась как единственное явление Ф. Ранняя худож. фотография получила название «пикториализма» (от англ. *picture* — живописный). Ее творческий метод определялся стремлением фотохудожников использовать технику как средство живописной стилизации фотоизображения. В качестве образцов принимались вначале произв. классической, затем импрессионистской, а в начале XX в. и модернистской живописи. Теоретики «пикториализма» (Г. П. Робинсон, А. Горслей-Гинтон в Англии, Н. Петров в России) рассматривали Ф. как область образного творчества, занимающую промежуточное место между живописью и графикой. Развитию таких представлений способствовала и использовавшаяся в то время технология («мягкорисующая» оптика, «облагораживающие» способы печати, фотомонтаж и постановка). На рубеже XIX—XX вв. в творческой методологии Ф. происходят существенные изменения, обусловленные, с одной стороны, особенностями худож. процесса того времени, а с др. — новыми достижениями в области фотографической науки и техники. Уже не ориентируясь на подражание живописным образцам и принцип стилизации, фотохудожники стремились широко использовать выразительные возможности моментального фотоизображения. Новое течение в ху-

дож. фотографии (его представители: в России — М. П. Дмитриев, А. М. Родченко, в США — А. Стиллиц, во Франции — Э. Атже, А. Картье-Брессон) оказало решающее воздействие на формирование совр. Ф. В XX в. повсеместное распространение получают новые формы фотографической деятельности, связанные с печатью, др. видами массовой коммуникации (*Искусство и массовая коммуникация*), промышленным дизайном (информационно-репортажная, документально-публицистическая фотографика). Моментальное фотографическое изображение, используемое в совр. творческой фотографии, с трудом поддается изобразительной стилизации и обретает худож. значение только в контексте фотографической культуры. Эта культура характеризуется своеобразным видением действительности, ориентирующимся на восприятие реальности как «расчлененного» во времени процесса, в ходе которого происходит непрерывное изменение форм и состояний предметов и событий. Она предполагает особый способ образного мышления, «неустойчивую», разомкнутую композицию, языковые формы, опирающиеся на выразительные возможности светописа, смену ракурса, плана, точки съемки. Соответственно такому видению и языку фотографические образы обладают особой «сожизненностью», воспринимаются как «включенные» в реальное событие, как объективные свидетельства о жизни. По мере развития фотографической образности и оформления жанровой структуры различных видов Ф. (она различна в худож., документальной и прикладной фотографии) формируются и стилевые черты фотографической худож. культуры. В системе совр. иск-ва Ф. занимает видное место, обогащая эстетическую культуру новыми худож. ценностями, демократизируя эстетическое чувство. Неоспоримо значение Ф. в сближении худож. мысли и научно-технического прогресса, развитии памяти и исторического сознания. Влияние фотографической культуры можно обнаружить практически во всех областях худож. творчества.

ФРАНКАСТЕЛЬ (Francastel) **Пьер** (1900—70) — фр. искусствовед и эстетик. Сложившись на базе искусствоведческих работ, «социология искусства» Ф. представляет собой анализ связей и взаимовлияний техники, науки и пластических иск-в. Согласно Ф., иск-во — это «пластический язык», часть «искусственной среды» обитания человека, необходимое средство коммуникации. Характеризуя свое понимание природы иск-ва, он писал: «Художники выражают и материализуют фундаментальные законы разума. Опираясь на реальность, они закрепляют в материале те же восприятия, исходя из которых ученый создает диалектические системы, а инженер — машины». Результат худож. деятельности — «пластический объект», в котором материализуются не только пространственно-временные представления эпохи, но и связанная с воображением мобильность сознания, его «пластичность». Акцентируя внимание на особенностях совр. цивилизации как ориентированной на визуальное восприятие, на разработке синтаксиса «пластического языка», приемов вычленения «пластического объекта» разных эпох, Ф. полностью игнорировал идейную функцию иск-ва. Он враждебно относился к иск-ву социалистического об-ва, к творчеству мн. прогрессивных художников Запада. Непонимание характера связи иск-ва и об-ва, искаженное представление о законах общественного развития обуславливают теоретическую несостоятельность «социологии искусства» Ф. Осн. его работы по проблемам эстетики: «Живопись и общество» (1951), «Искусство и техника в XIX и XX вв.» (1956), «Проблемы социологии искусства» (1963), «Фигуративная реальность» (1965), «Фигура и место» (1967).

ФРАНКО Иван Яковлевич (1856—1916) — украинский поэт и мыслитель, представитель революционно-демократического направления в иск-ве и эстетике. Оставил богатое худож., научно-теоретическое и литературно-критическое наследие. Был обстоятельно знаком с марксизмом, переводил и пропагандировал произв. его основоположни-

ков. Осн. категории эстетики, особенно прекрасное, проблема относительности эстетических мерок исследуются в трактате «Из секретов поэтического творчества» (1898—99). Он приветствовал появление экспериментальной эстетики и психологии, отметив важность психологических исследований для постижения сущности творчества. Утвердившись на его родине, в Галиции, «идеалистически-догматической эстетике», к-рая «гарцевала на арене абстракций», занимаясь бесплодными «поисками мертвых дефиниций и канонов», он противопоставляет материалистическую концепцию, называя ее «новой, индуктивной эстетикой». Цель этой новой эстетики Ф. видел в том, чтобы, с одной стороны, помочь «широким массам понять процесс и результаты художественного творчества», пробудить их интерес «к этой высокой творческой функции человеческого духа», а с другой — стать для самих художников источником знания, средством совершенствования их мастерства, оберегая их от *формализма* в творчестве. Выступая против *декадентства*, резко критикуя теории «искусства для искусства», Ф. последовательно отстаивал идеи связи иск-ва с общественной жизнью, классовый характер его направлений, реалистический метод, принципы идейности и народности иск-ва. В статье «Литература, ее задачи и важнейшие черты» (1878) он подчеркивает, что лит-ра отражает жизнь, труд, язык и мышление своей эпохи. Теоретические и литературные произв. Ф. пронизаны духом интернационализма, уважения к иск-ву др. народов, идеями дружбы украинского и рус. народа, создавшего «духовную, литературную и научную жизнь, которая тысячами путей непрестанно влияет и на Украину». Ф. принадлежат тонкие высказывания по вопросам худож. мастерства, стиля, формы, языка, композиции, глубокие характеристики явлений мирового иск-ва.

ФРАНКФУРТСКАЯ ШКОЛА (эстетические теории) — одно из течений т. наз. неомарксизма, сложившееся в 30-х гг. XX в. на почве Франкфуртского института социальных исследова-

ний, издаваемого при нем «Журнала социальных исследований» и снискавшее популярность на Западе в 60—70-х гг. в связи с движением «новых левых». Ведущие представители этого течения (М. Хоркхаймер, Адорно, Бен-Ямин, Г. Маркузе, Фромм, Л. Лёвенталь и Ф. Поллок, в числе представителей «второго поколения» Ф. ш. обычно называют Ю. Хабермаса, А. Шмидта и А. Вельмера) в той или иной мере внесли вклад в его эстетическую теорию, составлявшую ядро социальной философии Ф. ш. Общим для их концепций является сочетание гегельянизированного марксизма с новейшими тенденциями совр. западной философии (прежде всего с «левым» фрейдизмом) на основе социологизации философских понятий. Свои воззрения франкфуртцы именовали «критической теорией общества», претендовавшей быть одновременно философской социологией и социологической философией. Роль соединительного звена для этих устремлений призвана была сыграть эстетическая теория, ориентированная не столько на классическое, сколько на совр. западное иск-во, гл. обр. на авангардистски-модернистские тенденции. Это делало социальную философию Ф. ш., «ядро» к-рой составляла эстетика, философией *авангардизма* и *модернизма*. Нек-рые персональные различия эстетики представителей Ф. ш. были связаны с личными худож. вкусами и предпочтениями (напр., с пристрастием Маркузе к «левому» *сюрреализму*, а Адорно — к *экспрессионизму* и нововенской школе в музыке). Роднит же их эстетические воззрения идея иск-ва как отрицания «тотально отчужденного», «позднебуржуазного» об-ва. Общей для их концепций является и тенденция различения «подлинного» иск-ва (подразумевается авангардистски-модернистское иск-во XX в.), и иск-ва «неподлинного», «идеологического» (имеется в виду прежде всего иск-во, функционирующее как элемент индустриально продуцируемой культуры, рассчитанной на манипуляцию сознанием «массовой публики»). И хотя не все франкфуртцы одинаково последовательны в своей критике про-

дукции «индустрии культуры», их объединяет близость элитарным концепциям иск-ва (*Элитарное искусство*). Заменяя либерально-консервативную версию элитарной концепции радикально-революционаристской, они утверждают возможность снятия противоположности «подлинного» и извращенно-«идеологического» худож. сознания в неопределенном и отдаленном «будущем» (Маркузе), к-рое у Хоркхаймера и Адорно заменяет еще более отвлеченная категория «Иного». Для представителей Ф. ш. характерна приверженность фрейдизму: то в человеке, что, по их убеждению, подавляется «позднебуржуазной цивилизацией», от имени чего «подлинное» иск-во выступает против этой цивилизации, обозначается в их эстетических теориях, как правило, с помощью фрейдистских понятий и в конечном счете оказывается одним и тем же «бессознательным» (*Фрейдизм и художественное творчество*). Сознание («сознательность»), выступающее в эстетике Ф. ш. как «идеологическое отчуждение» бессознательного начала, отождествляется с категорией «рациональность», заимствованной у нем. социолога М. Вебера. Отсюда социологический иррационализм эстетических теорий франкфуртцев, склонных отождествлять всякую осознанность с «буржуазностью» и противопоставлять ей «антибуржуазную» бессознательность, утверждаемую «подлинным» («антиидеологичным») иск-вом. Последнее они рассматривают как осн. орудие борьбы с «рационализацией» мира и человека, осуществляемой, по их убеждению, с помощью формально-логически ориентированной науки. Т. обр., «подлинное» иск-во (прежде всего иск-во авангарда) и «неудавшаяся цивилизация» (т. е. современное об-во) оказываются на противоположных полюсах, из к-рых первый подрывает второй, а потому подавляется им. В концепциях «второго поколения» теоретиков Ф. ш. сохраняется апологетический подход к оценке авангардистски-модернистского иск-ва, хотя и эстетика уже не рассматривается как своего рода «органон» философского

знания, а «подлинное» иск-во — как единственное средство адекватного постижения истины.

ФРЕЙД (Freud) **Зигмунд** (1856—1939) — австр. врач-невропатолог, основатель психоанализа и психоаналитического подхода к иск-ву. Обладая литературным даром, отмеченным в 1930 г. присуждением ему гётевской премии, Ф. выдвинул положения, согласно к-рым иск-во рассматривалось под углом зрения компенсационного удовлетворения бессознательных влечений человека. Для Ф. художник — это человек, отвернувшийся от действительности в силу неприятия предъявляемых к нему социокультурных требований отречься от удовлетворения сексуальных инстинктов и обратившийся к миру фантазий, где он может свободно реализовать свои эротические и эгоистические желания. В этом отношении творческий человек, по Ф., напоминает невротика, погруженного в созданный им самим мир грез, фантазий, иллюзий. Однако в отличие от невротика художник находит обратный путь из мира фантазий в реальность благодаря превращению вымышленных образов в произв. иск-ва и лит-ры: облакая свои низменные влечения в иносказательную форму, он вызывает у людей эстетическое наслаждение. Иск-во для Ф. — специфический способ выражения эмоционального состояния индивида. С этой т. зр. он анализирует различные худож. произв., будь то пьесы Шекспира, полотна *Леонардо да Винчи* или романы *Достоевского* (напр., шекспировская трагедия «Макбет» воспринимается через призму комплекса «детско-родительских отношений», леонардовская «Джоконда» — как выражение инфантильных «сексуальных переживаний» художника, особенности творчества Достоевского — как отражение аморальной предрасположенности, «сексуального склада» писателя). Иск-во в целом является для Ф. продуктом скрытых душевных переживаний, связанных с «эдиповым комплексом», согласно к-рому мальчик постоянно испытывает влечение к матери и видит в отце своего соперника. «Царь

Эдип» Софокла, «Гамлет» Шекспира, «Братья Карамазовы» Достоевского рассматриваются Ф. в качестве мировых шедевров, подтверждающих его психоаналитические взгляды. Представления Ф. об иск-ве и худож. творчестве нашли отражение в психоаналитической эстетической мысли Запада. Осн. работы, в к-рых изложены эстетические взгляды Ф.: книги «Бред и сны в «Градиве» Иенсена» (1907), «Леонардо да Винчи» (1910); статьи «Поэт и фантазия» (1908), «Моисей» Микеланджело» (1914), «Достоевский и отцеубийство» (1928) и др.

ФРЕЙДИЗМ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО. — На Западе широкое распространение получили эстетические концепции, в основе к-рых лежат психоаналитические представления Фрейда о специфике и функциях иск-ва, природе и особенностях Х. т. Исходя из трактовки иск-ва как результата сублимации бессознательных влечений человека, фрейдисты рассматривают процессы Х. т. через призму примирения «принципа удовольствия» и «принципа реальности», постулируемых в учении Фрейда в качестве двух осн. принципов функционирования человеческой психики. Бегство от реальности в мир фантазий, перевод бессознательных желаний в социально приемлемые худож. образы, игровое отношение к жизни как реализация душевных сил и разрешение внутриспсихических конфликтов — таково фрейдистское понимание природы Х. т. и механизма творческого процесса. Источники и движущие силы Х. т. усматриваются в стремлении человека воплотить в жизнь неудовлетворенные желания, уходящие корнями в детство и связанные с переживаниями сексуального характера, ибо, согласно психоаналитическому пониманию иск-ва, творчество художника дает выход его сексуальным влечениям. Такое толкование распространяется на процессы не только создания, но и восприятия худож. произв. Эстетическое наслаждение от их восприятия объясняется освобождением человека от напряжения душевных сил, возникшего некогда на почве т. наз. «эдипова

комплекса». При этом постижение скрытого смысла и содержания худож. произв. связывается с «расшифровкой» бессознательных мотивов и влечений, к-рые предопределяют будто бы замыслы художника и составляют основу материала живописи, прозы, поэзии. Психоанализ с его расчленением духовной жизни человека на сознательные и бессознательные процессы, выявлением внутриспсихических конфликтов личности и «расшифровкой» языка бессознательного представляется фрейдистам и наиболее подходящим методом исследования худож. произв.: смысл их определяется путем анализа глубинной динамики индивидуально-личностной деятельности творцов и действий персонажей произв. иск-ва. С помощью психоаналитического подхода мн. приверженцы Ф. попытались раскрыть противоречивость чувств человека и расщепленность внутреннего мира личности, что издавна служит основой трагических конфликтов в произв. иск-ва и лит-ры. Это привело к отождествлению Х. т. с душевной терапией, а художников — с людьми, находящимися на грани безумия. Тем самым получал дальнейшее развитие тезис Фрейда, согласно к-рому художник — потенциально болезненный человек, невротик, борющийся со своим безумием посредством создания худож. образов. Это будто бы дает возможность установить тесные связи между нереализованными в детстве желаниями и социокультурной реальностью. Фрейдистам удалось наметить нек-рые пути рассмотрения Х. т. и произв. иск-ва под углом зрения психологии художника. Однако психоаналитический подход не позволяет раскрыть подлинную специфику и природу худож. деятельности. По признанию самого Фрейда, перед проблемой Х. т. психоанализ «должен сложить оружие», сущность Х. т. ему недоступна. Превращение механизма сублимации во всеобщий закон творческой деятельности, неправомерная абсолютизация бессознательных влечений человека в качестве установочного начала Х. т., объяснение содержания произв. иск-ва исключительно через

призму семейных отношений и инфантильных индивидуально-личностных переживаний художника — все эти ошибочные идеи и неоправданно широкие обобщения, лежащие в основе фрейдистской эстетической мысли, подвергаются научной критике и опровергаются диалектико-материалистической философией.

ФРОММ (Fromm) Эрих (1900—80) — амер. психолог и социолог, представитель неофрейдизма (*Неофрейдистские эстетические теории*). Уроженец Германии, Ф. в 1933 г. эмигрировал в США, где окончательно и определилась его философско-теоретическая позиция. Отойдя от биологизма *Фрейда*, он пересматривает символику бессознательного, смещая акцент на конфликтные ситуации, обусловленные социокультурными причинами, вводит понятие «социального характера» как связующего звена между психикой индивида и социальной структурой об-ва. Ф. проводит различие между патриархальным и матриархальным принципами организации бытия людей, «авторитарным» и «гуманистическим» сознанием, «эксплуататорским» и «рецептивным» (послушным) типами характера человека, под этим углом зрения анализирует появляющиеся в сновидениях людей образы, раскрывает символику различных сказок и *мифов*, по-своему интерпретирует худож. произв. Софокла, *Гёте*, *Достоевского*, Ф. Кафки. Переосмысливая фрейдовское толкование мифа об Эдипе, он полагает, что этот миф может быть понят как символ не incestуозной любви между матерью и сыном, а восстания сына против авторитета отца в патриархальной семье. Исходя из того, что в совр. буржуазном об-ве люди развивают не свое подлинное, а «мнимое Я», Ф. находит в худож. произв. прообразы отчужденных героев и меткие характеристики утраты человеком своего внутреннего мира. В романе Ф. Кафки «Процесс» (1915) он видит типичный пример иск-ва, вещающего истины символическим языком. Здесь, по Ф., символически представлены два типа сознания и образно показана трагическая си-

туация: слыша голос «гуманистического сознания», гл. герой ошибочно принимает его за «авторитарное» и придерживается «рецептивной» ориентации, вместо того чтобы бороться за самого себя. Посредством *интерпретации* мифов и произв. худож. лит-ры Ф. пытается осмыслить проблему сущности и существования человека, полагая, что подлинную основу человеческого бытия составляет любовь, поскольку она, как и сама жизнь, есть иск-во, а в мире нет ничего важнее иск-ва. Ф. привлек внимание психоаналитиков к исследованию социокультурного контекста мифов и худож. произв. Однако его утопические идеи искания человеком самого себя без преобразования социальных условий бытия наложили соответствующий отпечаток и на его эстетические взгляды, нашедшие отражение в таких его работах, как «Комплекс Эдипа и эдипов миф» (1949), «Забывтый язык» (1951).

ФУНКЦИОНАЛИЗМ (от лат. *functio* — исполнение, совершение) — широкое социально-эстетическое движение в *архитектуре* и прикладном иск-ве, сложившееся в 20-х гг. XX в. Его представители выступили за подчинение предметно-худож. формообразования требованиям совр. технического и общественного прогресса. Ф. имел интернациональный характер и был представлен как отдельными архитекторами (Ф. Л. Райт, Ле Корбюзье), так и целыми архитектурными школами (нем. Баухауз, голландский Де стийл, советский *конструктивизм*). Несмотря на различия, представителей Ф. объединяло неприятие эклектизма и украшательства, стремление добиваться худож. выразительности путем эстетического освоения совр. материалов и конструкций, требование создавать не просто отвлеченные формы, а предметно-эстетическую среду для жизнедеятельности людей. В нек-рых течениях Ф. (напр., в школе Баухауза, конструктивизме) эстетические задачи непосредственно связывались с социальными устремлениями, нацеленностью на утверждение общественных форм собственности, коллективистского быта, эстетически одухо-

творенного труда. Свою эстетическую деятельность представители этих течений рассматривали как созидание будущего справедливого мира. Среди конструктивистов были распространены, напр., жизнестроительные концепции, согласно к-рым худож. формообразование должно перерасти в созидание форм самой жизни. Несмотря на то что жизнестроительные концепции Ф., основывающиеся на преувеличении общественно-созидательной функции иск-ва, оказались иллюзорными, он внес заметный вклад в материально-худож. культуру XX в. (разработка принципа свободного плана, взаимопроникновения внешнего и внутреннего пространства, выразительное использование функционально-конструктивной структуры сооружений, обоснование возможности и необходимости индустриализации гражданского строительства, новых принципов градостроительной планировки и расселения). Однако в последующем (в 30-х и особенно в 50-х гг.) идеи Ф. подверглись профанации. Эпигоны становящегося модным Ф. абсолютизировали тезис об определяющем воздействии на архитектурную форму ее функционально-конструктивных предпосылок, утверждая, что форма якобы автоматически следует из функции, и считая возможным на этом основании вообще отказаться при архитектурном проектировании от решения худож.-эстетических проблем. Архитектурная практика опровергла эту установку. Позитивные же идеи Ф. восприняты и развиты в теории совр. *дизайна*.

ФУТУРИЗМ (от лат. *futurum* — будущее) — авангардистское течение в европ. иск-ве 10—20-х гг. XX в. Сложился в Италии. В творческой практике итал. живописцев У. Боччони, Дж. Северини и др. проявилась тенденция сделать предметом иск-ва динамизм как таковой. Отрицание традиционной культуры, ее худож. ценностей, культ техники, индустриальных городов (*урбанизм*) приобретал у итал. футуристов антигуманистический характер: по утверждению итал. писателя Ф. Т. Маринетти (вождя и теоретика Ф., автора «Манифестов итальянского футуризма», 1909—19), жизнь мотора волнует больше, чем улыбка или слезы женщины. В живописи футуристов, представлявшей собой хаотические комбинации плоскостей и линий, дисгармонию цвета и формы, человек нередко трактуется как подобие машины. Отрицание *гармонии* как принципа иск-ва присуще и футуристической *скульптуре*. Требование «открыть фигуру, как окно», стремление передать светопроницаемость и взаимопроникновение объемов приводило к модернистской деформации. Поэзия футуристов заумна, нацелена на разрушение живого языка; это образец насилия над лексикой и синтаксисом. Футуристическая абсолютизация динамики и силы, творческого произвола художника в социально-идеологическом плане обнаружила различные тенденции. В итал. Ф. она обернулась прославлением войны в качестве «единственной гигиены мира», воспеванием агрессии и насилия, поэтизацией империализма. В сочетании с ярким национализмом все это привело итал. футуристов к союзу с фашистским режимом Муссолини. В др. странах Запада Ф. был представлен немногочисленными группами. Сложившийся в России «кубофутуризм» лишь терминологически и нек-рыми формальными чертами перекликается с итал. Ф., отличаясь от него социально-классовой основой и конкретно-эстетическим содержанием. Рус. футуристам были свойственны черты мелкобуржуазного анархического бунтарства, левацкий радикализм по отношению к культурному наследию, крайности формалистического экспериментаторства. После Октябрьской революции рус. футуристы заявляли о своем желании создавать социалистическую культуру, иск-во будущего, революционизировать быт. Во мн. эстетические крайности футуристов, группировавшихся вокруг журнала «Лэф» (редактор — *Маяковский*), были своеобразной реакцией на односторонность рапповской критики. К концу 20-х гг. в процессе развития социалистического худож. сознания и организационного объединения различных худож. группировок Ф. в России прекратил свое существование.

Х

ХАЙДЕГГЕР (Heidegger) **Мартин** (1889—1976) — нем. философ-экзистенциалист (*Экзистенциализма эстетика*). Взгляды Х. формировались под влиянием феноменологии Э. Гуссерля и М. Шелера, философии жизни В. Дильтея, экзистенциальной философии *Кьеркегора*. Центральной для Х. является тема бытия, к-рая по-разному раскрывается им в первый и второй (примерно с середины 30-х гг.) периоды его творчества. В осн. работе первого периода — «Бытие и время» (1927) Х. ставит вопрос о смысле бытия и рассматривает его не как нечто самостоющее и вневременное, а сквозь призму бытия человека, к-рому оно открывается в силу его конечности, смертности. Отсюда на первый план выходят такие структуры человеческого существования, как страх, забота, отчаяние, к-рые коренятся во временности как горизонте бытия. Изначальная характеристика человеческого существования, по Х., — язык, а потому методом его постижения должна быть герменевтика (*Герменевтика и искусство*). Этот метод привлекает его близостью к худож.-эстетическому, а не к строго научному подходу, благодаря чему предмет постигается в его целостности, как он сам открывает себя. В работах Х. второго периода («Введение в метафизику», 1951, и др.) на смену понятиям заботы, страха и т. д., выражающим реальность лично-субъективную, приходят понятия, выражающие безлично-космическую реальность: основа и безосновное, сокрытое и открытое, земное и небесное. Теперь Х. пытается понять человека, исходя из «истины бытия», а не наоборот. Путь к ее пости-

жению — «прислушивание к языку», ибо язык есть «дом бытия». Выступая против субъективистско-психологической трактовки языка, так же как и иск-ва, Х. считает, что слово принадлежит не сознанию, а бытию, через него с человеком говорит само бытие. Поскольку «истина бытия» открывается прежде всего поэтам, являющим ее в языке, постольку поэзия, согласно Х., определяет судьбу культуры. Не случайно в этот период он все чаще обращается к исследованию творчества Ф. Гёльдерлина, Р. М. Рильке, Г. Тракля, С. Георге и др. (см., напр., соч. «Гёльдерлин и сущность поэзии», 1937). И сам Х. тяготеет к мифопоэтической форме выражения своих мыслей, подчеркивая, что мыслить — значит быть поэтом. Критикуя сложившееся в метафизике и ведущее свое начало от Платона рационалистическое понимание бытия, Х. усматривает в нем основу всей европ. культуры, определяющую в конечном счете стиль совр. об-ва, его урбанизацию и омассовление. Критика Х. буржуазного об-ва и *массовой культуры* носит консервативно-романтический характер. Он пытается противопоставить европ. рационализму восточную мистику (напр., дзэн-буддизм), с к-рой его сближает тоска по «невыразимому» и «неизреченному», склонность к мистическому созерцанию и метафорическому способу выражения.

ХАРАКТЕРНОЕ, ХАРАКТЕР в **искусстве** (греч. charaktēr — отличительная черта, признак, особенность) — общее, существенное в индивидуальности *персонажа*, события, пейзажа, интерье-

ра, переживания. Наличествуя прежде всего в первичной (внехудож.) реальности, Х. составляет в иск-ве объект осмысления и оценки, а тем самым и тематическую основу (*Тема*) худож. образов. Х. включает в себя (в различных соотношениях): исторически универсальные начала жизни и конкретные явления, сопряженные с определенной национально-культурной традицией и социальной ситуацией; собственно духовную сферу (намерения, процессы мышления, эмоции), выражение внутреннего во внешнем (поступки человека, формы его поведения, облик), окружающую человека реальность (бытовую, производственную, природную). Поэтому Х. в значительной мере совпадает с областью эстетически воспринимаемых явлений, хотя оно и шире последних (поскольку определенный Х. осознается человеком безотносительно к его чувственной выраженности). Наиболее широкими возможностями воспроизведения Х. обладают эпические и драматические жанры *литературы, театр, киноискусство*, где изображению присуща временная протяженность. Х. присутствует также в *лирике, в скульптуре и живописи* (в т. ч. пейзажах, интерьерах, натюрмортах), косвенно и опосредствованно — в музыкальных и хореографических произв., где переживания запечатлеваются вне их соотнесенности с предметным миром. Уже в античности термин «Х.» используется применительно к изображенным поэтами и живописцами лицам, фиксируя их определенность и целостность. По мысли *Аристотеля*, в *трагедии* Х. выявляются лишь через посредство действий и могут отсутствовать. В эстетике нового времени, напротив, подчеркивалось, что «только Х. священны» для поэта (*Лессинг*). Термин «Х.» актуален для суждений об иск-ве *Гегеля* и основоположников марксизма (*Энгельс* в письме М. Гаркнесс определял *реализм* с помощью понятия «Х.»), а также для представителей культурно-исторической школы и мн. художников, писателей, худож. критиков XIX—XX вв. По словам фр. скульптора О. Родена, «в каждом существе, в каждой вещи прони-

цательный взор открывает Х., т. е. ту внутреннюю правду, которая просвечивает сквозь внешнюю форму». В совр. эстетике термин «Х.» используется не только в общетеоретическом, но и в более локальном смысле — для обозначения персонажей исторически зрелого, преимущественно реалистического иск-ва, к-рым присуще многообразие и вместе с тем единство черт и свойств. В суждениях о *музыке, танце*, актерском иск-ве термин «Х.» нередко используется и в иных значениях. Так, «характеристическими пьесами» наз. музыкальные произв., соотнесенные с некой предметностью (напр., «Времена года» П. И. Чайковского); как Х. определяется танец, отличающийся от собственно классической ориентацией на традиции *народного искусства*; Х. называют актеров, дарование к-рых в наибольшей мере раскрывается в ролях с ярко выраженным сословным, бытовым, национальным колоритом.

ХАУЗЕР (Hauser) **Арнольд** (р. 1892) — австр. ученый, известный своими трудами по социальной философии иск-ва. Мировоззрение, в т. ч. эстетические взгляды, Х. противоречивы. Как участник кружка *Лукача* испытал воздействие марксистских идей, а также кантианской социологии М. Вебера, К. Манхейма, формального искусствоведения М. Дворжака. В своих теоретико-методологических исследованиях наряду с верными идеями неоправданно отстаивал необходимость объединения марксизма с фрейдизмом. Подвергая справедливой и острой критике, порой вторичной (вслед за социологами *франкфуртской школы*), теорию и практику буржуазной *массовой культуры* за антигуманизм, стереотипность, сентиментальность, коммерциализм, Х., однако, делает ряд уступок вульгарной социологии, полагая, напр., что классическая голландская живопись XVII в. является предшественницей «массового иск-ва». Работы Х. «Социальная история искусства» (1951), «Философия истории искусства» (1958), «Маньеризм. Кризис Ренессанса и происхождение современного искусства» (1964) подвели опреде-

ленный итог развитию на Западе социальной философии иск-ва (в конце 50—начале 60-х гг.), оказали влияние на буржуазную социологию искусства и *искусствоведение*.

ХЕЙЗИНГА (Huizinga) **Йохан** (1872—1945) — нидерландский историк и философ неокантианской ориентации, разработавший методологические проблемы истории культуры. Анализируя жизнь об-ва позднего средневековья («Осень средневековья», 1919), Х. придает первостепенное значение чертам, объединяющим данный период в единую культурную эпоху (стилю мышления, нравам, костюму и этикету, символике цвета, звуков и т. п.), выделяя в качестве важнейших реализм (в схоластическом смысле — как признание реального существования общих понятий) и *формализм*. По его мнению, это период застоя в западном иск-ве: переизбыток формализма и *стилизации* в иск-ве *готики* заводит его в тупик, «форма грозит задушить красоту». Важными вехами в реконструкции исторических культур Х. считает социальные утопии, разного рода чаяния в истории цивилизации, «вечные» темы мировой культуры (мечта о «золотом веке», буюколический идеал возврата к природе, евангельский идеал бедности, коренящийся в древн. пластах культуры, рыцарский идеал, идеал возрождения античности и т. п.). Особое значение в возникновении и развитии мировой культуры Х. придает игре («*Homo ludens*» — «Человек играющий», 1938), в первую очередь это относится к тем эпохам, в к-рые поэзия еще широко включена в контекст жизни об-ва (*Игры теория*) и к-рые он противопоставляет совр. бурж. об-ву с его поверхностной, унифицирующей по своему характеру *массовой культурой* («В тени завтрашнего дня», 1935). Кризис совр. иск-ва (так же как и науки философии) обусловлен, по его мнению, стремлением выйти за пределы познаваемого разумом. В *изобразительном искусстве* это выражается в отходе от зримых форм реальности; тем самым оказывается расторгнутой связь иск-ва с природой. Х. подчеркивает особую близость совр.

бурж. иск-ва и таких философских направлений, как философия жизни, экзистенциализм. Эстетические взгляды Х. нашли также выражение в трудах: «Проблема Ренессанса» (1920), «Ренессанс и реализм» (1929), «Культура Голландии в XVII веке» (1943) и др.

ХОГАРТ (Hogarth) **Уильям** (1697—1764) — англ. живописец, график, теоретик иск-ва. Основоположник социально-критического направления в европ. иск-ве, Х. был горячим сторонником развития национальной англ. школы реалистической жанровой и портретной живописи. Известность Х. принесли циклы живописных полотен и серии гравюр с них («Судьба потаскушки», «Судьба мота», «Модный брак»), в к-рых он выступает как сатирик и моралист. Стремясь максимально расширить круг знатоков и ценителей иск-ва, Х. отказывается от посредничества торговцев и создает практику выставок-аукционов в собственной мастерской. Следуя примеру А. Дюрера, и в полемике с ним Х. посвятил долгие годы поиску совершенной пропорции и «линии красоты» (модель «линии красоты» представлена на автопортрете Х. 1754 г.). Как теоретик иск-ва выступил в трактате «Анализ красоты» (1753), в редактировании к-рого приняли участие образованные друзья художника. Несмотря на несовершенство формы и отсутствие систематического принципа изложения, это соч. содержало важную мысль о необходимости взаимосвязи теории иск-ва с худож. практикой, выраженную в утверждении, что только суждение художника-практика может служить опорой для эстетической теории, в отличие от рассуждений людей, непричастных к худож. деятельности.

ХОМ (Home) **Генри** (1696—1782) — англ. философ-сенсуалист, представитель просветительской эстетики (*Просвещения эстетика*), литературный критик. Свои эстетические исследования, посвященные прежде всего проблемам эстетического восприятия и переживания, основывал на ассоцианистской психологии, объясняющей динамику психических процессов принципом *ассоциации*. В учении об эстетических чувствах

(*Чувство эстетическое*) различал чувство прекрасного и возвышенного. В трактовке этих эстетических категорий сближался с англ. сенсуалистами. Х. разграничивал внутреннюю красоту предмета и красоту в отношении к пользе. Первая ощущается непосредственно, а для восприятия второй необходимо, по его мнению, участие разума. Но и внутреннюю красоту Х. не считал свойством предметов самих по себе: относя ее к вторичным качествам, полагал, что она возникает в чувстве воспринимающего, но допускал предпосылки красоты в объективном мире. Признавая разнообразие вкусов (*Вкус эстетический*), Х. апеллирует к некоему стандарту (норме) вкуса — «общему чувству» как выражению нормальной человеческой природы, однако понимает его не как всеобщее начало человеческого рода, а как особенность, присущую исключительно образованным и воспитанным людям, исключает из числа обладателей нормального вкуса людей физического труда. Х. стремился создать систематизированную науку о литературе, предложил классификацию жанров, фигур речи, метрики, анализировал стиль, композицию, характеры. При этом сущность поэзии он видел в передаче эмоций от автора к читателю. Присущие его классификации элементы нормативности отражают влияние классицизма и в то же время содержат ноту протеста против устаревших канонов классицистской поэтики. Соч., в которых нашли отражение эстетические взгляды Х.: «Опыты о принципах морали и естественной религии» (1751), «Введение в искусство размышления» (1761), «Основания критики» (1762).

ХОРЕОГРАФИЯ (от греч. choréia — пляска и gráphō — пишу) — в совр. значении (утвердилось с конца XIX в.) — танцевальное искусство в целом. (Первоначально — запись танцев, затем — иск-во соч. танцев.) Применимо и к фольклорному иск-ву, и к профессиональному. В фольклоре под Х. понимается все, что связано с движением, ритмически организованным и поэтически осмысленным. В профессиональном искусстве термин «Х.» употребляется: 1) для обозначения комплекса музыки

и танца; 2) как синоним «танца», когда из этого комплекса вычленяется собственно движенческое начало. Основу Х. составляют движения, как правило соотношенные с музыкой. В отдельных случаях музыка может отсутствовать; иногда ее заменяют ритмические выстукивания ногами либо ударные инструменты (напр., кастаньеты). Движения в Х. могут носить изобразительный характер (подражание повадкам зверей и птиц, неким реальным жизненным процессам), но чаще они условны, обобщенны, имеют поэтически-образный смысл, служат выявлению внутреннего состояния и душевного мира человека. Х. — пространственно-временное иск-во, что роднит его, с одной стороны, с изобразительным искусством, а с др. — с музыкой: отбор поз и движений согласуется со скульптурной выразительностью танца; расположение танцующих в пространстве нередко подчиняется закономерностям орнаментальным и графическим. Одной из важнейших проблем для Х. является связь с музыкой, нередко диктующей ритм, динамические оттенки, др. характеристики движениям, а иногда ориентирующей на особенности самих движений. Но движения могут иметь и собственный ритм, отличный от музыкального, совпадающий с ним лишь в опорных точках. Тогда образуются контрапункт ритма музыкального и движенческого, что особенно характерно для фольклорного танца, а также для Х. новейшего времени. Народная и профессиональная Х. может включать также элементы действия, сближаясь тем самым с театрально-зрелищными иск-вами (*Балет*). Как вид искусства Х. восходит к давним историческим эпохам, имеет ритуальные и обрядовые корни, сопровождала человека в важные моменты его жизни — при подготовке и после завершения охоты, военных действий, во время семейных и общинных празднеств и т. д. Связь Х. с трудовыми процессами, религией и бытом была длительной и прочной, находя конкретное воплощение в зрелищах Древн. Китая и Индии, древнегреч. дионисийских играх, масленичных играх. В процессе развития Х. все отчетливее

выявляет особенности национального характера и образа жизни, а также этический и эстетический идеал определенного народа и эпохи. Утрачивая непосредственную связь с обрядом и трудом, Х. в конце концов обособилась в самостоятельный вид худож. творчества. Профессиональное танцевальное иск-во было известно уже в античности. В XVI—XVIII вв. шел процесс формирования балета, в к-ром Х. составляет осн. часть спектакля. Профессиональная Х., развивавшая нек-рые элементы и движения, почерпнутые в народном танце, в дальнейшем постоянно сохраняла связь с фольклором. Уже в XX в. появились новые формы взаимодействия профессионального и фольклорного хореографического иск-ва — такие, как самодеятельные коллективы с соответствующим репертуаром, ансамбли песни и пляски, фольклорные коллективы (*Художественная самодеятельность, Самодеятельное искусство*).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ — промышленное производство серийных и массовых худож. изделий, сочетающих в себе утилитарные и эстетические качества, составляющих существенную часть бытовой материальной культуры об-ва. Областью Х. п. является производство предметов быта: посуды, мебели, тканей, ковров, одежды, обуви, игрушек, ювелирных украшений и др. Мн. из них выступают в качестве собственно худож. произв. и могут быть отнесены к *декоративно-прикладному искусству* (напр., мн. изделия Ломоносовского, Дулевского, Дмитровского фарфоровых заводов). Наряду с методами декоративно-прикладного иск-ва в сфере производства все шире используются и методы *дизайна*, нового вида творческой деятельности, рассчитанного на создание вещей именно массового потребления, особенно в таких областях, как теле- и радиоаппаратура, холодильники и пылесосы, осветительная арматура и пр. С развитием дизайна продукты не только легкой, но и всей промышленности имеют тенденцию к обретению худож. характеристик (*Художественность*). Однако традиционно к Х. п. относится лишь

производство, к-рое преследует как высшую цель создание произв. иск-ва и осуществляет промышленное тиражирование худож. образцов. Исторически Х. п. появляется рядом с худож. ремеслом (*Ремесло художественное*) в период развития машинного производства при капитализме, что влечет за собой постепенное снижение эстетического качества изделий, дошедшее до критической точки в XIX в. Во исправление порчи продукции уже на стадии мануфактуры на производство приглашается специалист-художник, а с возникновением дизайна — и дизайнер. Постепенно разрыв между ручной и машинной продукцией преодолевается. В совр. условиях глубокой перестройки экономики нашей страны и борьбы за качество продукции роль эстетического фактора в промышленности особенно повышается.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ — одно из проявлений самодеятельных начал социалистического об-ва, особая разновидность творчества, сопутствующая осн. виду деятельности, профессиональным занятиям ее участников, неотъемлемая часть социалистической культуры. Х. с. охватывает новые виды и формы народного худож. творчества, генетически связанные как с традиционным народным творчеством (*фольклором*), так и с ориентированным на *профессиональное искусство* любительством. Х. с. способна в определенных социальных ситуациях выполнять те же социокультурные функции, что и фольклор и иск-во, однако ее осн. предназначение — дополнять их в системе культуры. Согласно социальному статусу участников, выделяются детская, сельская, студенческая, армейская и т. п. виды Х. с. Др. деление Х. с. соответствует видам и жанрам профессионального иск-ва: музыкальная, танцевальная (хореографическая), театральная, изобразительная, декоративно-прикладная Х. с., фотолюбительство, кинолюбительство, составляющие сферу *самодеятельного искусства*. Кроме того, Х. с. может проявлять себя и в таких формах, как клубы друзей кино (киноклубы), объединения коллекционеров (филокартистов, филофонистов и

т. п.), дискотеки и пр. Х. с. существует как в организованных (институализированных), так и в неорганизованных формах, благодаря чему всегда остается живым культурным процессом: существование организованных ее форм корректируется спонтанным возникновением новых (в 60—80-е гг. — кинолюбительство, самодеятельная песня, ВИА, рок-музыка, фольклорные ансамбли), со временем находящих для себя место в ряду институализированных форм. Во всем многообразии ее проявлений при социализме Х. с. служит средством социализации, саморазвития личности, ее *эстетического воспитания* и самовоспитания.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ — см. *Фотоискусство*.

ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ — мера эстетической ценности произв. иск-ва, степень его *красоты*. Х. произв. определяется тем, насколько в нем воплощаются особенности иск-ва как специфического вида познавательной и творчески-созидательной деятельности. Источником Х. является действительность в ее эстетическом своеобразии, правдиво отраженная в содержании произв. Худож. правда, истинность эстетического отношения художника к миру может присутствовать как в иск-вах, изображающих действительность, так и в иск-вах, не воспроизводящих ее явлений (*музыка, архитектура, декоративно-прикладное искусство* и т. д.). *Прекрасное* в жизни переплавляется в красоту иск-ва прежде всего потому, что отражение жизни в худож. творчестве осуществляется сквозь призму эстетического идеала, к-рый сам обладает красотой в меру своей истинности, народности (*Народность искусства*) и гуманистичности. Х. предполагает также органическое соответствие содержания произв. его форме (*Содержание и форма в искусстве*). Такое соответствие достигается *талантом* и *мастерством* художника, к-рое, как и в любой др. творческой деятельности, обладает эстетической ценностью, запечатлеваемой в ее результатах. Соответствие худож. формы-содержанию возможно только в том случае, если само содержание художе-

ственно, т. е. правдиво выражает идейно-эмоциональное отношение художника к действительности в ее эстетическом значении. Форма же худож. произв. представляет собой гармоническое соответствие частей и целого, элементов и структуры. Т. обр., критерий Х. предполагает как соответствие специфического содержания иск-ва действительности, так и его формы содержанию.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК — см. *Язык искусства*.

ХУДОЖНИК — творческий работник в иск-ве (в узком смысле — в *изобразительном искусстве*). В прошлом, напр. в эпоху античности и средневековья, к Х. причисляли и ремесленников — ювелиров, оружейников, шорников и т. п. В настоящее время Х. чаще всего называют профессионалов, специалистов в одной или нескольких *видах искусства*. Поскольку способность к худож. творчеству есть общечеловеческая потенция, то каждый индивид в той или иной степени является Х., способным создавать и воспринимать *прекрасное*. В полном же своем объеме понятие «Х.» включает в себя три осн. момента: творческую одаренность в иск-ве (*Талант художественный*); профессиональное образование и выучку — *мастерство*; совокупность определенных политических, философских, этико-эстетических взглядов, получающих отражение в *мировоззрении художника*. Буржуазные эстетики зачастую рассматривают Х. как некую исключительную личность, действующую вне времени и социальной среды. На самом деле жить в об-ве и быть свободным от него нельзя (*Свобода художественного творчества*). Становление и развитие Х. объективно обусловлено его классово-социальной позицией (*Классовое и общечеловеческое в искусстве, Партийность в искусстве*), движением исторического процесса.

ХЭППЕНИНГ (англ. happening — случающееся, происходящее) — сценическая разновидность *поп-арта*, импровизированное бесфабульное театрализованное действие, развивающееся без заранее запрограммированного сценария и рассчитанное на спонтанные, непредвиденные поведенческие акции ис-

полнителей, нарочито абсурдные либо копирующие повседневный быт (еда, одевание, бритье и т. п.), и на активное соучастие зрительской аудитории. Пытаясь дать теоретическое обоснование Х., буржуазные авторы утверждают, что повседневные поступки и жесты, будучи изъяты из обычного житейского контекста и лишены тем самым прямого значения, приобретают характер эстетического зрелища для наблюдателя, а для исполнителей становятся способом изживания подавленных агрессивных, эротических и др. бессозна-

тельных побуждений. Бесмысленные поступки участников Х. в намеренно абсурдных условиях коллективного действия (напр., совместное уничтожение нового рояля или автомобиля, манипулирование с большим количеством мыльной пены или к.-л. предметами, продуктами питания), нередко провоцируемые атмосферой коллективной истерии, выдаются за подтверждение фрейдистской концепции личности. При этом именно иррациональному элементу приписывается особая эстетическая и психоаналитическая значимость.

Ц

ЦВЕТ — одно из изобразительных средств иск-ва, основанное на природе зрительных ощущений и способствующее отражению многообразия предметного мира во всем его красочном богатстве. Ц. обладает и большими выразительными возможностями, позволяющими передать эмоционально-смысловой настрой худож. произв. Использование Ц. в худож. произв. зависит от мн. факторов (техники, *стиля*, *вида искусства*, авторского замысла и индивидуальности мастера); он служит важнейшим компонентом худож. образа. Изобразительно-выразительный потенциал Ц. с наибольшей полнотой раскрывается в *живописи* и теоретически осмыслен на ее основе. В каждом отдельном живописном произв. образуется неповторимое и сложное взаимодействие красок, составляющих физическую основу бытия Ц. в худож. форме, согласующихся по законам *гармонии*, дополнения и *контраста*. Применение Ц. в иск-ве может строиться на стремлении дать красочный эквивалент действительности, ее объективных качеств, пространства, света (напр., в реалистическом иск-ве, начиная с эпохи Возрождения), но может и оперировать ограниченной гаммой, нередко символически истолкованной (средневековое иск-во, *экспрессионизм*). Система цветовых сочетаний, исторически изменяющаяся, в живописи проявляется как колорит, а в *архитектуре* — как полихромия. И в колорите и в полихромии большое значение имеют свойства разных Ц. (теплых и холодных, т. е. красных, желтых и оранжевых, синих, зеленых и фиолетовых) соотноситься друг

с другом, быть яркими или сдержанными, интенсивными или блеклыми, спокойными или напряженными. На характер восприятия Ц. в худож. произв. влияют степень освещенности, удаленности от наблюдателя, связь с окружающей средой. Ц. имеет большое значение в организации *синтеза искусств*, *технической эстетики*. Особенно широко изобразительно-выразительные возможности Ц. проявляются в таких синтетических иск-вах, как *киноискусство* и *телевидение*; в *светомызыке* (*Синестезия*).

ЦЕННОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ — особый класс ценностей, существующий наряду с ценностями утилитарными, моральными и т. п. Связь Ц. э. с др. классами ценностей обусловлена их общей аксиологической природой: все виды ценностей (напр., добро, польза, справедливость, *красота* (*прекрасное*), величие и т. д.) характеризуют значимость объекта для субъекта, к-рая определяется ролью данного объекта в жизнедеятельности об-ва, класса, социальной группы или отдельной личности. Поэтому в эстетической сфере, как и в др. областях ценностной ориентации человека, понятие «ценность» соотносительно с понятием «оценка» (*Оценка эстетическая*): они характеризуют с разных сторон систему объектно-субъектных ценностных отношений. Своеобразие Ц. э. определяется специфическим характером эстетического отношения человека к действительности — непосредственным, чувственно-духовным, бескорыстным восприятием, ориентированным на познание и оценку содержательной формы, структуры, меры организованности и упорядоченности

реальных объектов. Соответственно Ц. э. могут обладать: предметы и явления природы, доступные чувственному созерцанию; сам человек (его облик, действия, поступки, поведение); вещи, создаваемые людьми и образующие «вторую природу»; продукты духовной деятельности (научной, публицистической и т. п.), поскольку их структура оказывается чувственно воспринимаемой и оцениваемой; произв. иск-ва во всем многообразии его видов. Наличие определенной Ц. э. у всех этих объектов зависит от того, в какую конкретную систему социально-исторических отношений они включены, какие идеалы служат критерием оценки данных объектов. Поэтому, хотя носителем Ц. э. может быть и природный объект, ее содержание всегда является социально-историческим и воплощает в себе диалектическую связь *классового и общечеловеческого, национального и интернационального*, исторически устойчивого и изменчивого, группового и индивидуального. Такой подход отличает марксистское понимание Ц. э. от толкования, к-рое дается ей в эстетике идеалистической, позитивистской и вульгарно-материалистической, где источником Ц. э. полагается бог (абсолютный дух), индивидуальное сознание, физиологическая потребность организма или к.-л. физико-механические свойства материального мира. Многообразны не только носители Ц. э., но и ее виды. Исходя из разработанной эстетической наукой классификации Ц. э., осн. ее видом является *прекрасное*, к-рое в свою очередь выступает во мн. конкретных вариациях (как *изящное, грация, миловидность, великолепие* и т. д.); др. вид Ц. э. — *возвышенное* — также имеет ряд вариаций (величественное, величавое, грандиозное и т. п.). Как и все др. положительные ценности, прекрасное и возвышенное диалектически соотносятся с соответствующими отрицательными ценностями, «антиценностями» — с *безобразным* (уродливым) и *низменным*. Особую группу Ц. э. составляют *трагическое и комическое*, характеризующие ценностные свойства различных драматических ситуаций в жизни человека и об-ва и об-

разно моделируемых в иск-ве. Важная теоретическая проблема эстетической науки — определение соотношения Ц. э. и худож. ценности. В этом пункте у совр. ученых нет единства взглядов. Для одних данные понятия идентичны («эстетическое» и «художественное» представляются им синонимами); для др. худож. ценность есть разновидность Ц. э., характеризующая произв. иск-ва; для третьих Ц. э. и худож. ценность — самостоятельные классы ценностей, к-рые в иск-ве лишь перекрещиваются. Сторонники последней т. зр. считают, что Ц. э. характеризует произв. иск-ва не исчерпывающим образом (не в аспекте его *художественности*), а наряду и в сопряжении с его нравственной, политической, религиозной, документальной, утилитарной ценностью.

ЦЕТКИН (Zetkin) **Клара** (1857—1933) — деятель нем. и международно-го коммунистического движения, одна из организаторов «Союза Спартака» и Коммунистической партии Германии (КПГ), член Исполкома Коминтерна (1921); публицист, редактор женского социал-демократического органа «Gleichheit» («Равенство»), литературно-худож. критик. Ц. придерживалась эстетических взглядов, типичных для представителей левого крыла германской социал-демократии: разделяла идеи о враждебности капитализма иск-ву, сопричастности передового иск-ва революционной борьбе народных масс, о важной роли классического наследия в удовлетворении духовных запросов трудящихся и пр. В докладе «Искусство и пролетариат» (1911), прочитанном перед социал-демократической общественностью в Штутгарте, Ц. прямо обосновала проблему зависимости *прогресса в искусстве* от революционного движения масс. Отношение пролетариата к духовной культуре человечества — гл. тема мн. статей Ц., ее бесед с *Лениным* по вопросам лит-ры и иск-ва, ее «Воспоминаний о Ленине». По мнению Ц., формирование нового, пролетарского иск-ва невозможно без серьезного и глубокого усвоения классического наследия, пропаганде к-рого она уделяла самое серьезное внимание. Выступая за острое,

социально направленное, тенденциозное иск-во (*Тенденциозность*), Ц. высоко оценивала критический, обличительный пафос рус. классической и совр. лит-ры. В 20-х гг., живя в России, неоднократно встречалась с В. И. Лениным, обсуждала в своих беседах с ним важные для периода становления социалистической культуры проблемы отношения пролетариата к культурному наследию, культурной революции и др.

ЦИРК (от лат. *circus* — круг) — *вид искусства*, специфика к-рого заключается в создании худож. образов при помощи движений, трюков, актерского мастерства. Одна из основ последнего — эксцентрика. Решая как бы сверхзадачу, демонстрируя виртуозно-свободное владение трудно осваиваемым предметом (животными, пространством, своим собственным телом и чувствами), цирковой артист творит по закону *эксцентричности*, раскрывая высшие человеческие возможности. Слагаемыми циркового образа являются также *музыка*, *грим*, *костюм* исполнителя. Цирковое представление включает в себя номера разных жанров (акробатику, эквилибристику, гимнастику, *пантомиму*, жонглирование, клоунаду, иллюзионизм, музыкальную эксцентрику, наездничество, дрессировку животных и др.), а действие, как правило, происходит на круглой площадке — арене диаметром ок. 13 м, вокруг к-рой располагается амфитеатр для зрителей. В Древн. Риме, откуда берет свое начало совр. Ц., арена имела форму эллипса, где демонстрировались бега колесниц, выступления жонглеров, эквилибристов, комиков, а трибуны вмещали до 250 тыс. зрителей. В наши дни существует разновидность циркового представления на сцене. Поэтому номера, эстрадные и др. представления с участием цирковых артистов также носят обобщенное название — Ц. Происхождение циркового иск-ва связано с обрядами, играми, развитием бытовых и профессиональных навыков (ходьба по канатам для проверки их крепкости, подготовка коней для кавалерии, боевых слонов и т. д.). Профессиональные труппы акробатов, эквилибристов, жонглеров были

известны в Древн. Греции, Древн. Риме, Византии, Китае. В период средневековья бродячие труппы цирковых артистов давали представления на улицах городов, в селах. Цирковое представление, ставшее прообразом совр. Ц., сложилось сравнительно недавно, с открытием в конце XVIII — нач. XIX в. первых постоянно действующих стационарных Ц. Одно из гл. выразительных средств циркового иск-ва — трюк. Большинству цирковых трюков присущ не только эксцентрический характер, но даже элемент абсурдности (*Абсурдизация*), т. к. их исполнение нарушает привычную логику поведения. Демонстрация композиционно выстроенных, подчиненных определенному *замыслу* трюков, в сопровождении музыки, с элементами худож. оформления, составляющая отдельное законченное выступление артистов, наз. номером. Программы совр. Ц. состоят из номеров разных жанров — спортивно-акробатических, с дрессированными животными, иллюзионных, реприз и клоунад. Однако, какие бы эмоции ни вызывали у зрителей смелые трюки акробатов, гимнастов, укротителей зверей, гл. и непременным действующим лицом, умом и сердцем Ц. является клоун. Маска популярного клоуна выражает психологию современников, точно ощущает и передает, что сегодня является серьезным, а что смешным. Пользуясь приемами *буффонады*, *гротеска*, клоун работает в том же ключе, что и *художники* др. видов иск-ва. Можно сказать, что клоун — это комическое зеркало времени. И чем точнее и глубже клоунская маска охватывает, анализирует и выражает время, тем больше популярность клоуна у зрителей. Яркое, жизнерадостное в целом иск-во Ц. всегда современно. В лучших его образцах, казалось бы, неожиданные и даже абсурдные поступки и действия цирковых *персонажей* трансформируют на арене совр. информацию в ее нравственных и социальных аспектах, создавая своеобразную картину реальности. А внешне слишком броские *костюмы* и пестрые краски Ц. по-своему раскрывают характер совр. *моды* и представления о *красоте*.

Ч

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ Николай Гаврилович (1828—89) — рус. революционный демократ, философ-материалист, теоретик утопического социализма, мыслитель-энциклопедист, писатель, один из создателей (наряду с *Белинским*, *Герценом*, *Добролюбовым* и др.) рус. революционно-демократической эстетики. Эстетика Ч. — результат критического переосмысления предшествующих, в т. ч. идеалистических, эстетических теорий (*Аристотель*, *Гегель*, *Кант*, *Фишер* и др.). Признавая теоретический вклад создателей нем. классической эстетики, Ч. в то же время подверг критике ее тезис о том, что прекрасное в окружающем мире несовершенно, непостоянно в своей красоте, единично. Решая проблему субъекта эстетической оценки и восприятия, критериев прекрасного, он обратился к реальным переживаниям человека, к особенностям его психологии и вкуса. Истинная красота, по Ч., есть красота, встречаемая в жизни, и это «возводит в основную мысль эстетики достоинство и красоту действительности». Воспроизведение реальности, однако, не следует понимать как механическое копирование в духе теории «подражания природе» (*Подражания теория*). Центральная задача художника — осмыслить явления жизни, раскрыть их связи и отношения. При этом иск-во, подобно науке, но с позиций эстетических, должно дать одновременно и объяснение и оценку окружающему, вынести свой «приговор» (*Искусство и наука*). Тезис о превосходстве действительности над иск-вом приобретал у Ч. смысл утверждения первичности мира по отношению к продуктам человеческо-

го сознания. Опираясь на определение иск-ва как воспроизведения действительности, Ч. проводит дальнейшее концептуальное разграничение худож. и эстетического как более широкого в ряде аспектов понятия. Он показывает, что далеко не все сферы человеческой деятельности, в к-рых реализуются эстетические отношения, могут быть отнесены к иск-ву. Таковы, по Ч., работы ювелира, садовника, архитектора. Создавая свои произв., они эстетически обогащают предметное окружение. Эти идеи Ч. предвосхитили нек-рые положения совр. эстетики, сформулированные на основе осмысления таких видов эстетической практики, как *дизайн*. Определяя прекрасное, возвышенное, трагическое и др. эстетические категории, Ч. подходит к ним как к обобщению реальных жизненных впечатлений человека. Вместе с тем он не сомневается, что эстетические оценки характеризуют объективные качества вещей и явлений, а не мысли о них, не восприятия и переживания как таковые. Ч. выдвигает важные положения об исторической изменчивости представлений о прекрасном, о социально-культурной обусловленности эстетических представлений и идеалов, бытующих у разных общественных групп, намечая тем самым выход за пределы антропологического принципа с его недооценкой социально-исторических факторов, влияющих на сознание человека, на весь строй его личности. Он подчеркивает познавательную ценность иск-ва, выступает с обоснованием и защитой принципов реализма и высокой общественной идейности в искусстве, против «мелочной»

отделки подробностей в ущерб правдивости. Его эстетические идеи оказали воздействие на рус. культуру, на развитие худож. лит-ры, живописи, драматургии, музыки, привлекли множество сторонников (*Писарев*, Н. В. Шелгунов, М. А. Антонович и др.). Мн. положения эстетики Ч. были впоследствии восприняты и развиты марксистско-ленинской эстетикой. Подчеркивая научно-теоретические заслуги Ч. и *Добролюбова*, *Энгельс* назвал их «двумя социалистическими Лессингами» (т. 18, с. 522). Роман Ч. «Что делать?» оказал влияние на несколько поколений рус. революционеров, в т. ч. на *Ленина*. Соч. Ч. по проблемам эстетики: «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855), «О поэзии». Сочинение Аристотеля» (1854), «Критический взгляд на современные эстетические понятия» (1854), «Возвышенное и комическое» (1854), «Очерки гоголевского периода русской литературы» (1855—56) и др.

«ЧИСТОЕ ИСКУССТВО» — см. «Искусство для искусства».

ЧУВСТВО ЭСТЕТИЧЕСКОЕ — непосредственное эмоциональное переживание человеком своего эстетического отношения к действительности, закрепляемое эстетической деятельностью во всех ее видах, включая худож. творчество, и сопутствующее им в качестве активного энергетического основания. Как только это переживание утрачивается, эстетическое отношение человека к действительности гаснет либо переходит в план рефлексивного суждения. В Ч. э. в снятом виде представлен весь духовный мир человека, его индивидуальность и социальный опыт. Оно всегда имеет избирательно-оценочный характер. Несмотря на *амбивалентность* Ч. э. (нравится — не нравится), в нем всегда преобладает положительная эмоция, даже в отношении к *ужасному* и *безобразному*. Превалирование же негативного эмоционального тона гасит его. Ч. э. присущ предметно-ситуационный характер. Оно всегда направлено на предмет и эстетически воспроизводит его в воображении как образ желаемой действительности. В глубине и интенсивности эстетического переживания и

творческой работе воображения, «до-страивающего» ситуацию до желаемой, находит проявление описанный *Выготским* закон двойного выражения Ч. э., когда Ч. перетекает в план воображения, а воображение индуцирует его. Ч. э. может иметь различную степень осознанности: может быть и бессознательным, и рефлектирующим, возвышаясь до развернутого суждения вкуса (*Суждение эстетическое*). Будучи эмоциональным планом эстетического отношения и развиваясь синхронно с ним, Ч. э. имеет и собственную доминанту развития. Оно начинается с предварительной эмоции, произвольной эстетической реакции («ах!», «вдруг!»), к-рая выводит сознание человека за пределы обыденности и включает его в эстетическое отношение. На его базе формируется устойчивое, положительно окрашенное чувство радости, духовного комфорта. Своей кульминации Ч. э. достигает в *катарсисе*. Обладая врожденными предпосылками и будучи субъектным, Ч. э. социально обусловлено. Оно продукт как целенаправленного, так и непреднамеренного *эстетического воспитания*. Отсюда отмеченная *Кантом* его всеобщность: то, что нравится мне, является предметом всеобщего удовольствия. Социальная детерминированность Ч. э. определяет и его историчность: для каждой исторической эпохи характерен свой исторический тип Ч. э., находящий выражение в т. ч. и в иск-ве (*слезливый сентиментализм*, героически-иронический *романтизм*, рефлексивный *реализм* и т. п.). Устойчивость и социальная значимость Ч. э. закрепляется в эстетической *потребности*, к-рая, сформировавшись, находит выход в различные виды деятельности и отношения человека к действительности. В этом смысле *Луначарский* говорил, что «эстетическое чувство — это чувство наслаждения жизнью».

ЧУДЕСНОЕ — 1. Эстетическое понятие, осмысляющее и выражающее непознанные, не объяснимые известными законами природы и об-ва и потому таинственные и загадочные, удивляющие и восхищающие человека явления действительности или отражающего ее ху-

дож. мира. Ч., присущее худож. строю *мифа*, выделяет из сферы *фантастического* ту его сторону, к-рая связана с наиболее светлыми и оптимистическими ожиданиями человека. Присутствуя в сказке или в легенде, Ч. выражает веру человека в то, что счастливый поворот событий возможен даже в том случае, если беспощадная логика окружающего мира вовсе не позволяет надеяться на благополучный исход. Ч. в иск-ве и эстетике отличается от религиозного чуда тем, что не является следствием вмешательства потусторонних сил, а лишь обнаруживает скрытые возможности самой действительности. Восприятие Ч. доставляет эстетическое удовольствие и одновременно вызывает недоумение,

изумление, а порою восторг. 2. Одна из высших степеней эстетической оценки, к-рая отмечает своеобразную «приподнятость» изображаемого явления над окружающим его прозаическим миром. Ч.— это своего рода способ обнаружения *красоты*, к-рая в том и состоит, что отмеченный ею предмет легко и неожиданно воспаряет надо всем, что есть вокруг него серого, заурядного и посредственного. В научный обиход понятие «Ч.» ввел и дал ему первоначальную разработку *Дидро*, считавший, что Ч. должно стать важным предметом иск-ва, определяющим философичность творчества *художника*. Для раскрытия *прекрасного*, согласно *Дидро*, важны чудесные, редкие обстоятельства.

Ш

ШЕВЫРЕВ Степан Петрович (1806—64) — рус. литературный критик, поэт и публицист, историк и теоретик иск-ва. Нач. и конец общественной и творческой деятельности Ш. различны по своей идейно-теоретической ориентации. Его духовная эволюция в определенной мере отразила разложение рус. романтической мысли. Если для молодого Ш. была характерна романтическая направленность мышления, сочетающаяся с неким тяготением к славянофильской доктрине (*Славянофилов эстетика*), то позднее он стал одним из ведущих теоретиков «официальной народности», основывающейся на формуле «православие, самодержавие и народность». Его позиция в романтический период творчества получила отражение в тезисе: «Не поэзии дело истреблять плевелы. Она... должна растворять душу к прекрасному и благородному». Такая т. зр. дает повод считать, что Ш. придерживался тогда концепции *«искусства для искусства»*, эстетики консервативного романтизма и аристократической изоляции иск-ва от «грубой» действительности. Для поздних его работ характерен тезис: «Не искусство было следствием теории, а теория следствием искусства». В своих историко-литературных и эстетических трактатах Ш. обосновал ряд принципов культурно-исторической и сравнительной школ литературоведения. Значимость собственно худож. стороны произв. иск-ва для него была невелика, т. к. произв. воспринимались им сугубо в качестве исторического факта, однопорядкового с явлениями идеологии, морали и религии. Эстетическая концепция Ш. основывалась на консерватив-

ном понимании народности. Рус. словесность, по Ш., не достигнет высот национального иск-ва, пока не будет создана национальная критика, опирающаяся на глубокое изучение истории словесности. Развитие словесности, ее «движение вперед», обусловлено самой жизнью, но встречает противодействие науки, преграждающей, по Ш., «путь всякому новому, свежему стремлению», и «предания», к-рое играет в массе народа ту же роль, «ибо предание есть наука толпы». Задачу иск-ва Ш. видел в восстановлении идеала *красоты* посредством символического и религиозного характера и содержания произв. Ш. во мн. способствовал утверждению эстетики как «философского наукоучения» об иск-ве в форме синкретического единства литературной критики, теории и истории лит-ры. Одним из первых он указал на значимость древнерус. лит-ры, введя — во времена господства отвлеченной эстетики — понятие «исторической пиитики» и разработав метод исторического исследования структуры худож. произв. Осн. работы, в к-рых представлена эстетическая концепция Ш.: «Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» (1836), «История русской словесности, преимущественно древней» (ч. 1—4, 1846—60), «История поэзии» (т. 1—2, 1835—92), а также статьи о Н. В. Гоголе, М. Ю. Лермонтове и др.

ШЕДЕВР (фр. *chef-d'oeuvre* — образцовое произв.) — совершенное произв. иск-ва; «зрелище внутренней гармонии» (*Гегель*), достигаемое в том случае, когда содержание художественно, а форма содержательна. Отличительное

свойство Ш.— адекватность эстетических идей, глубины *замысла* художника его воплощению в произв. иск-ва. «Совершенным произведением искусства будет только то, в котором содержание будет значительно и ново, и выражение его вполне прекрасно, и отношение к предмету художника вполне задушевно и потому вполне правдиво» (*Толстой*). Для Ш. характерна завершенность замысла, внутренняя *гармония* даже в том случае, когда худож. произв. отличается подчеркнута экспрессивной стилистикой и отображает дисгармоничные явления (поздние произв. Микеланджело, поэма «Двенадцать» *Блока*, «Седьмая симфония» Д. Д. Шостаковича). Ш.— проявление индивидуальной неповторимости *прекрасного* в иск-ве, поражающее удивительной нерасчлененностью, слиянием частей (*Шеллинг*) и вместе с тем самостоятельной полнокровной жизнью каждой из них (Гегель). *Белинский* полагал, что «органическое единство и тождество идеи с формой и формы с идеей бывает достоянием одной гениальности». Такие произв. «всегда были и будут редки»; одно-два по каждой отрасли иск-ва при жизни одного поколения. Ш. характеризуется уникальностью, возвышением над мн. др., даже талантливыми произв. иск-ва, непохожестью даже на те из них, к-рые близки ему по национально-исторической и стилиевой традиции. Известны имена гениальных художников, каждый из к-рых создал не один, а мн. Ш. (Шекспир, Моцарт, Росси, *Пушкин*, Шостакович), иные прославились единственным Ш. (таков «Дон Кихот» Сервантеса, по отношению к к-рому др. произв. автора — лишь рама к Ш.), третьи завершают свои искания на определенном отрезке творческого пути созданием Ш. (Рембрандт, Рубенс). Худож. культура знает немало Ш., создатели к-рых остались безмянными, да и сами произв. оказываются признанными как Ш. лишь спустя столетия («Троица» А. Рублева). Немало Ш. *народного искусства* и древн. цивилизаций обнаружено фольклористами, этнографами, искусствоведами, археологами XIX—XX вв., в т. ч. на территории

СССР. Ш. недостаточно открыть, важно ввести его в активный фонд совр. эстетической культуры. Значение Ш. в эстетической культуре огромно. По образной характеристике Гегеля, их «совершенство и великолепие... должно быть духовной купелью, светским крещением, дающим душе первый и неизгладимый тон и тинктуру вкуса...». Рожденные пиками развития иск-ва, Ш. доставляют худож. наслаждение не только их современникам, но и последующим поколениям, сохраняют «значение нормы и недосягаемого образца», дают мерило для худож. оценки, мыслимый сравнительный критерий, воображаемую точку отсчета для представления о ценностях иск-ва (*Ценность эстетическая*).

ШЕЛЛИНГ (Schelling) **Фридрих Вильгельм Йозеф** (1775—1854) — представитель нем. классической философии, объективный идеалист. Эстетика Ш. формировалась под воздействием Йенского кружка романтиков, к к-рому он примыкал, сохраняя, однако, самостоятельность. Первое ее изложение содержится в «Системе трансцендентального идеализма» (1800), где эстетическое созерцание рассматривается как высшая форма продуктивности. Иск-во выше философии в силу своей общедоступности и обращенности к целостному человеку; философия родилась из поэзии и в будущем, как и др. науки, вернется к ней. Позднее Ш. пытался построить систему эстетических понятий с учетом исторического развития иск-ва. *Прекрасное*, по Ш., существует как совпадение духовного и материального, идеального и реального. Необходимое условие и первичный материал иск-ва — *мифология*. Великие художники (гении) — мифотворцы, а такие худож. образы, как Дон Кихот, Макбет, Фауст, — «вечные мифы». В споре о худож. методе между *Гёте* и *Шиллером* Ш. занял сначала позицию первого (признал превосходство одного, «абсолютного» метода в иск-ве, воплощающего общее в единичном), но затем перешел на позицию Шиллера, согласившись с равным значением др. способа худож. обобщения (обращенного непосредственно к идеалу). Высшей формой худож. твор-

чества у Ш. выступает поэзия, поскольку в ней, как он считал, возможно не только аналитическое воспроизведение действительности, но и нравственный синтез, воссоздание идеала, что недопустимо ни в теоретическом познании, ни в нравственном деянии. Т. обр., иск-во предстает у Ш. той сферой, где преодолевается противоположность теоретического и нравственно-практического начал, достигается «равновесие», гармония бессознательного и сознательного. Развивая эту мысль в дальнейшем, Ш. подчеркнул значение сознательного начала: иск-во запечатлевает сущность вещей, рассматривает природу сквозь призму нравственности. Высокой миссии иск-ва соответствует философия иск-ва, к-рая выступает в эстетической теории Ш. «органом» (орудием) философии и ее завершением. В поздних работах Ш. выше иск-ва поставил религию, мифология приобрела в его глазах самостоятельное значение как подготовительная ступень божественного откровения. Осн. соч. Ш. по проблемам эстетики: курс лекций «Философия искусства» (1802—05, изд. посмертно в 1859, в полном виде — в 1907), «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807).

ШЕФТСБЕРИ (Shaftesbury) **Антони Эшли Купер** (1671—1713) — англ. философ-моралист, эстетик. Ученик Дж. Локка, Ш. в своих философских воззрениях склонялся к умеренному платонизму, но сенсуалистические идеи воспитания нашли в его учении проявление в тезисе о том, что человек постигает идеи мирового разума не столько мыслью, сколько чувствующей душой. Труды Ш. написаны в свободной манере, в форме диалогов или монологов, писем, советов авторам и т. д. Среди них наиболее известен диалог «Моралисты» (1709), где автор, развивая традицию неоплатонического учения о трех видах природы, над к-рыми властвует дух, или мировая душа, свой нравственный идеал пытается обосновать эстетически. Хотя Ш. считает, что красота заключена в форме, а не в телах (материи), неоплатонические идеи переплетаются в его соч. с яркими описаниями красот живой

природы, сопровождаются неприкрытым выражением удивления и преклонения перед ней. Воспроизведение красоты природы иск-вом, по Ш., — движение от видимости мира к постижению его замысла. Подражая создателю природы, худож. гений сам становится «вторым творцом после Юпитера». Мн. идеи Ш., особенно мысль о родстве красоты и добра, были впоследствии использованы теоретиками и практиками *эстетического воспитания*. Эстетические взгляды Ш. нашли отражение в его трудах: «Характеристики людей, нравов, мнений, эпох» (т. 1—3, 1711), «Вторичные признаки, или Язык форм» (изд. в 1914 г.).

ШИЛЛЕР (Schiller) **Иоганн Фридрих** (1759—1805) — нем. поэт, драматург, эстетик и теоретик иск-ва. Эстетические воззрения Ш. формировались под сильным влиянием *Канта*. В неоконченной статье «Каллий, или О красоте» (1793) он определяет *прекрасное* как свободу в явлении. В иск-ве *красота*, согласно Ш., представлена в двух вариантах: как красота изображаемого материала и как красота формы (без последнего не может быть художника). В специальной статье Ш. рассмотрел и категорию *возвышенного*, указав на три обязательных компонента, составляющих ее суть: объективная физическая сила, наше объективное бессилие, наше моральное превосходство. Одно из центральных понятий эстетики Ш. — игра как свободное раскрытие сущностных сил человека, как деяние, в к-ром человек утверждает себя в качестве творца реальности высшего порядка, т. е. «эстетической реальности». Такое понимание игры лежит в основе утопической социально-воспитательной программы Ш., именуемой *эстетическим воспитанием*. Исходный ее тезис: «Путь к свободе ведет только через красоту», а суть последней заключена в игре. Красота призвана преодолеть противоречие прогресса, к-рый, обогащая в целом об-во, обедняет индивида, приводя его к потере *гармонии*. Красота соответствует сокровенной природе человека, она двойственна как сам человек: духовна и материальна, объективна и субъектив-

на. Говоря об эстетическом воспитании, Ш. имеет в виду не только формирование способности понимать иск-во. И не только воспитание нравственных качеств путем демонстрации худож. образцов. Предполагается формирование всесторонне развитой личности, «целостного человека». Эстетическая утопия Ш. пронизана духом историзма. человечество обретает свободу в ходе истории, отпадения от природы и возвращения к ней. Глубокие мысли высказаны Ш. о природе худож. метода. Художник может стремиться к наиболее полной передаче действительности. Поэзию такого рода Ш. называет «наивной». Поэзия др. рода дает непосредственное изображение идеала. Ш. назвал ее «сентиментальной». «Наивный» поэт воспроизводит предмет, «сентиментальный» передает свое впечатление от этого предмета. Речь идет не о противопоставлении античного и нового иск-ва (как утверждают нек-рые исследователи), не о различии по жанрам, а только о том, как (непосредственно или опосредствованно) воплощаются в худож. произв. мировоззренческие идеи художника. При этом у одного и того же художника, в одном и том же произв. могут быть представлены оба типа творчества. Высказывая свою т. зр. по этому поводу, Ш., по сути дела, косвенно полемизирует со статьей Гёте «Простое подражание природе. Манера. Стыль» (1789), в к-рой утверждался приоритет одного, высшего метода («стиля»). В их неявную, но оживленную дискуссию оказались вовлеченными В. Гумбольдт, романтики, Шеллинг, Гегель. Важным источником изучения эстетики Ш. служит его переписка с Гёте, В. Гумбольдтом, К. Г. Кёрнером. Осн. труды Ш. по проблемам эстетики: «О трагическом в искусстве» (1792), «О грации и достоинстве» (1793), «Письма об эстетическом воспитании человека» (1795), «О возвышенном» (1795), «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795—96).

ШКЛОВСКИЙ Виктор Борисович (1893—1984) — рус. советский писатель, худож. критик, литературовед, теоретик иск-ва. В начале творческого

пути являлся представителем рус. *формализма*, идеи к-рого повлияли на формально-структуралистическую линию в эстетике XX в. Опираясь на практику *футуристов* (В. В. Хлебникова, раннего *Маяковского*, А. Е. Крученых), Ш. утверждал приоритет формы в иск-ве слова («самовитое слово»), постоянное обновление к-рой дает истинное «ощущение мира». Противопоставляя «поэтический» и «практический» языки, Ш. трактовал язык поэтический как «самонацеленный», а роль *художника* усматривал в том, чтобы дать «остраненное» видение мира с помощью «семантического сдвига» в выразительных средствах. Акцентируя внимание на «сделанности» худож. произв., Ш. полемически возвышал процесс «делания» над результатом творчества. Творческая активность, по Ш., направлена прежде всего на выявление «новых предметов», а эстетический анализ сводится к разбору «языковых составляющих» иск-ва. Такая установка приводила к тому, что упускались из виду мн. содержательно-ценностные аспекты иск-ва. В конце 20-х гг. Ш. декларативно отходит от формализма, заявляя в ряде работ о его погрешностях. В выдвинутой им концепции «социологического метода» Ш. осмысляет иск-во как социологический феномен. На место автономной трактовки лит-ры приходит рассмотрение ее в контексте связей с фактами социокультурного порядка. Однако при этом приоритет все же отдается «внутрихудож. факторам», хотя они и рассматриваются в общем функционально-социологическом плане. В более поздних работах Ш. вступает в прямую полемику со своими прежними формалистскими установками, защищая марксистский принцип диалектической обусловленности развития иск-ва общественными отношениями. Идеи Ш. способствовали развитию литературоведения и теории иск-ва. Выдвинутые им и применяемые в худож. анализе понятия острашения (см. *Очуждение*), материала и формы, *сюжета* и *фабулы*, идея диалектического самодвижения иск-ва, наблюдения над историческим бытием структур худож. произв. плодотворны

и используются совр. эстетической наукой. Осн. работы Ш. по теории иск-ва: «Воскрешение слова» (1914), «О теории прозы» (1925), «О Маяковском» (1940), «За и против. Заметки о Достоевском» (1957), «Лев Толстой» (1963), «Эйзенштейн» (1973), «Энергия заблуждения» (1981).

ШЛЕГЕЛЬ (Schlegel) **Август Вильгельм** (1767—1845) и **ШЛЕГЕЛЬ Фридрих** (1772—1829) — деятели нем. романтизма, его родоначальники в теории, писатели, худож. критики. В отличие от мн. нем. романтиков братья Ш. стремились не к универсальному натурфилософскому синтезу знания, а к более узкой филологической и критической работе, наследуя весь круг деятельности ученого, поэта-гуманиста прошлых веков. Вследствие филологической направленности интересов Ш. первоочередной задачей их романтической эстетики оказалась борьба с традицией позднего просветительства, осмысление (вслед за Шиллером) исторической типологии худож. творчества (прежде всего поэзии). В связи с этим они стремились переосмыслить «романтическое» как собственно совр. тип творчества, утвердить новое понимание лит-ры, ее функций и жанров (прежде всего универсального жанра романа), разработали принцип романтической иронии, вели поиски нового, основанного на эмоциональном переживании подхода к иск-ву, и вместе с тем обосновывали новую романтическую «искусственность», связанную с остранением темы, худож. предмета. Все эти поиски и начинания не были доведены Ш. до ясных, целостных результатов. Эстетическая целостность, к к-рой они стремились, окрашивается в начале XIX в. в тона христианства, католицизма, особенно у Ш. Ф. Оба Ш. обращаются к индологии, Ш. Ф. занимается философией, философией истории, затем теорией языка и знака (*Эстетика и семиотика*). Религия выступает у них как эстетически окрашенная вера. В конце жизни Ш.— типичные представители романтического консерватизма. Поэзия и эстетика в их интересах и деятельности отодвигается на второй план. Для эстетики,

ее истории наиболее ценен ранний период творчества братьев Ш.— 1797—1805 гг. Осн. теоретические соч.: Ш. А. В.— Курсы лекций о лит-ре и иск-ве (1809—11, изд. 1884), «Нечто о Шекспире» (1796); Ш. Ф.— «Критические фрагменты» (1797), «Фрагменты» (1798; с участием Новалиса и др. романтиков), «Идеи» (1800), «Разговор о поэзии» (1800).

ШЛЯГЕР (нем. Schlager — буквально гвоздь сезона, боевик) — эстрадная песня или мелодия, имеющая особый успех у публики в данное время. На Западе Ш.— одно из самых распространенных явлений массовой культуры. Наряду с произв., обладающими худож. ценностью, в Ш. часто попадают благодаря усиленной рекламе ремесленные поделки, имеющие недолгую жизнь.

ШОПЕНГАУЭР (Schopenhauer) **Артур** (1788—1860) — нем. философ-идеалист, один из основоположников иррационалистической линии в западноевроп. философии, ведущей к эстетизации философии и превращению ее в род интеллектуальной романистики. Трансформируя кантовскую философию в своем осн. труде «Мир как воля и представление» (т. 1—2, 1819—44), Ш. истолковывает «вещь в себе» как слепую волю — бессознательное стремление к жизни, существованию, бытию. Мир же предстает «явлением» этой воли, выступающим как фантазмагория, иллюзия («покрывало майи»). Помещенная как бы «между» волей и ее «представлением», многообразием индивидуальных явлений, познавательная способность оказывается, по Ш., раздвоенной: одна часть интеллектуальных сил уходит на обслуживание «воли к жизни», постижение индивидом многообразных вещей, а др.— получает возможность незаинтересованного созерцания объектов и объективности («формы представления») вообще. С этой второй частью интеллектуальной способности, из к-рой, по Ш., проистекает не только искусство, но и философия, и сопряжено у него то, что можно назвать эстетикой. Созерцательное, т. е. «гениальное» (*эстетическое*), постижение объекта —

это вневременное и внепространственное его познание, познание его чистой формы, или идеи. Ш. отличает идею от вещи как истинное и прекрасное от неистинного и безобразного (точнее — безобразного, ибо образ, созерцаемый во всей его чистоте, и красота для Ш. — одно и то же). Отсюда непреходящая ценность произв. истинной философии и подлинного иск-ва как творений «эстетического» способа созерцания, т. е. созерцания не предметов, а лежащих в их основе идей, или чистых форм. Этот способ созерцания Ш. противопоставляет «разумному», подводящему свой объект под закон достаточного основания, категорию причинности и т. д. Результат «разумного» постижения — не идея, обладающая бесконечным содержанием, а понятие, содержание которого ограничено, ибо «все понятия и все мысли — это только отвлечения, то есть частичные представления из непосредственного восприятия...». Противоположение эстетического и «разумного» способов восприятия расшифровывается у Ш. не только в гносеологическом, но и в физиологическом и даже социологическом аспектах. В аспекте физиологическом Ш. объясняет способность к гениальному восприятию «избытком мозговой деятельности» у людей определенного типа, к-рых, в отличие от «уродов по недостатку» развития мозга, он склонен называть «уродами по избытку» его развития; мозг у них ведет в организме «жизнь паразита», отвлекаясь от проблем практической жизни. В аспекте социологическом Ш. противопоставляет этих «людей гения» практически ориентированным «людям пользы». Тем самым намечается гл. дихотомия, к-рая кладется в основание всех концепций элитарного искусства, апеллирующих к разделению людей на два типа — тех, кто обладает способностью к эстетическому созерцанию, и тех, кто ею не обладает.

ШОУ (англ. show — зрелище, показ) — спектакль в широком смысле слова, к-рый на Западе нередко сопровождается проведением к.-л. мероприятий в общественной или культурной жизни,

напр. конкурсы красоты, вручение театральных, литературных премий, кинопремий. *Артизация*, др. проявления *массовой культуры* смещают акценты в сторону внешних эффектов, призванных приукрашивать содержание происходящих событий. Артизации принадлежит особая роль в превращении даже партийных съездов (прежде всего в США) в своеобразные Ш. — разновидности карнавального или циркового представления с масками и колпаками для их участников, с хлопушками, дудками, серпантинном и т. д. Непосредственно развлекательные эстрадные или телевизионные Ш., несмотря на их показную аполитичность, часто также имеют идеологическую подоплеку — утверждение буржуазных ценностей и образа жизни.

ШПЕНГЛЕР (Spengler) **Освальд** (1880—1936) — нем. социальный философ, представитель философии жизни, публицист консервативно-националистического направления. Шпенглеровский вариант философии жизни насквозь эстетичен: по философско-худож. стилю мышления Ш. близок Ницше, превратившему философию в род интеллектуальной романистики. Не случайно Т. Манн назвал гл. труд Ш. «Закат Европы» (т. 1—2, 1918—22) интеллектуальным романом. Понятие «жизнь» предстает у Ш. как сплав биологических и эстетических ассоциаций. Пытаясь постичь ее «изнутри», он отправляется от «изначального переживания» («прапереживания») души, определяющего своеобразие оживотворяемого ею организма. Ибо результатом «акта» изначального творческого переживания, по его мнению, выступает «прообраз» («прасимвол», «прафеномен») — «зерно» развивающегося организма. Хотя Ш. стремится постичь «жизнь», как таковую, включая ее растительные и животные формы, фактически его мысль ориентирована на «человеческую душу»; индивидуальную человеческую личность он рассматривает в качестве исторически конкретного выражения культуры. Отвергая традиционное представление об общечеловеческой культуре, он раскалывает ее на

ряд независимых друг от друга, замкнутых в себе и взаимонепроницаемых индивидуальных культур, каждая из к-рых выводится из неповторимо-уникального «прапереживания»: египетская, инд., вавилонская, кит., греко-римская, византийско-арабская культуры, культура майя, пробуждающаяся рус.-сибирская культура. «Своя» культура задает человеку единственно возможный для него способ «переживания жизни»; он мог бы, согласно Ш., постичь и чуждую ему культуру лишь в исключительном случае — проникнув с помощью «конгениальной» философско-худож. *интуиции* в ее «прапереживание». Культуры рекомендуются, т. обр., постигать тем же способом, каким эстетика *романтизма* предлагала постигать произв. иск-ва. Так, «философия культуры» превращается в гипертрофированную эстетику. Каждая культура, по Ш., имеет свой темп развития и отведенное ей время жизни — 1100 лет. Ш. создает биологически ориентированную схему стадий, к-рые должна пройти культура за этот срок — от рождения, через молодость, зрелость и старость, до смерти. В жизни каждой из культур Ш. выделяет две осн. фазы развития — восходящую (культу-

ра в узком смысле) и нисходящую (цивилизация). Первая фаза характеризуется, по Ш., развитием органических начал культуры и, соответственно, расцветом иск-ва; вторая — их заострением и превращением в механические тенденции, выражающиеся в бурном развитии техники, разрастании городов в «мегаполисы», в появлении массовой, технологически ориентированной «культуры», превращении региональных войн в мировые и наступлении эпохи «цезаризма». Поскольку же творческие возможности каждой человеческой души определяются именно содержанием культуры, постольку, считает Ш., в эпоху цивилизации уже нельзя ожидать открытий в области высокого иск-ва. Поэтому людям, стремящимся к творчеству, лучше покинуть худож. стезю и попытаться реализовать себя в к.-л. др. области — в технике (инженерии), экономике или политике. Иными словами, творческие возможности каждого человека запрограммированы той исторически-биологической фазой эволюции, к-рую переживает в данный период культура в целом. Такое представление с неизбежностью ведет к фатализму, к-рый предстал у Ш. в форме снобистской эстетизации.

Э

ЭЙЗЕНШТЕЙН Сергей Михайлович (1898—1948) — советский кинорежиссер, теоретик иск-ва и педагог. Фильм Э. «Броненосец «Потемкин» (1925) — классическое произв. *социалистического реализма* в киноиск-ве; в 1954 и 1958 гг. в результате международного опроса кинокритиков признан «лучшим фильмом всех времен и народов». Для творчества Э. характерно единство теории и практики, стремление к выработке теоретически обоснованного творческого метода *киноискусства*. В центре его фильмов, созданных в период немого кино («Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Старое и новое»), — образ народных масс в эпоху революционных преобразований. Э. стремится к созданию эпической (*Эпос*), пластически выразительной формы кинопроизв. С этой целью значительно расширяет функции *монтажа*, наполняет новым содержанием поэтическую кинометафору, добиваясь того, чтобы фильм не только показывал, информировал, обогащал память, но и вызывал эмоциональное напряжение, «перепыхивал» психику зрителя. Начиная с середины 30-х гг. внимание Э. привлекают проблемы характера, личности и ее роли в истории. Его незаконченный двухсерийный фильм «Иван Грозный» — это худож. исследование роли личности в истории. Соответственно меняется и форма произв. Э. (акцент на создание «полифонического» фильма, на единство изображения, звука, цвета, пластического и драматургического построения картины). Существенная черта мн. теоретических исследований Э. — идея единства революционного мировоззрения и худож.

специфики киноиск-ва. Худож. решение кинопроизв. Э. ставит в диалектическую зависимость от метода киноиск-ва, киномонтажа, понимаемого как средство познания действительности, способ мышления художника. Монтажный принцип кинематографа определяет синтетическую природу кинообраза, соединяющего в себе интеллектуальное и эмоциональное начала. В своем капитальном теоретическом труде «Неравнодушная природа» Э. исследует проблему *синтеза искусств*, определяет специфику кинематографического синтеза. В феномене киноиск-ва он обнаруживает связь природы и человека, художника и об-ва, иск-ва и исторического процесса. *Пафос* — вот что, по Э., объединяет художника и зрителя. Состояние пафоса завершает монтажное построение фильма. В этот момент иск-во «выходит из себя», становится достоянием зрителя, масс, об-ва, истории. Поэтому именно потребности исторического развития определяют движение киноиск-ва, а не изобретение тех или иных технических средств или выразительных приемов. История советского кино неотделима от истории социалистического строительства — таков вывод этой работы. Осн. теоретическими трудами Э. являются также: «Монтаж аттракционов» (1923), «Перспективы» (1929), «Монтаж» (1938), «Вертикальный монтаж» (1940), «Первое письмо о цвете» (1946).

ЭЙХЕНБАУМ Борис Михайлович (1886—1959) — советский литературовед, историк и теоретик иск-ва. Исследовал творчество *Толстого*, М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева, Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. С. Лескова, писал об А. А. Ахматовой, Мая-

ковском, Белом, Горьком, О. Д. Форш. С 1918 г. Э. входит в Об-во изучения поэтического языка (ОПОЯЗ), становясь на позиции формального метода в лит-ре. Увлечение «технологизмом» совпало с ранее возникшим интересом Э. к проблематике «сверхвременного» в иск-ве, в чем, по его мнению, проявляется «неизменная сущность мира». Э. стремился осмыслить внутреннюю энергию стихотворного слова, считая при этом, что изучение «литературности» плодотворно только в плане «собственно эволюционном». Причины изменения худож. формы Э. выводит из бытия «литературности», к-рая живет на основе «сплетения и противопоставления своих традиций, развивая их по принципу контраста, пародирования сдвига». Факты иск-ва объявляются Э. не имеющими никакой причинной связи ни с жизнью, ни с темпераментом художника или его психологией. В этом проявляется формалистский автономизм Э. в подходе к иск-ву. Он ставит в прямое соответствие «самоценность художественности» и «биологическое» игровое начало иск-ва, воплощаемое в «заумных» тенденциях, к-рые просвечивают в каждом *виде искусства*. В результате история иск-ва выступает у Э. как «высвобождение» самоценных тенденций творчества («заумная речь», «абсолютная музыка»). Отдельное худож. произв. предстает в такой перспективе, как «построение и игра», цель к-рых — в открытии простора для «игры с реальностью». Диалектика отношения иск-ва к действительности не раскрывалась Э. и в пришедшей на смену формалистскому «автономизму» теории «литературного быта», ибо в качестве определяющих моментов бытия иск-ва в ней выступали незначительные в теоретико-методологическом и мировоззренческом плане факторы. К середине 30-х гг. в мировоззрении и методологии Э., как и мн. др. представителей рус. ветви *формализма*, произошли серьезные изменения. Начиная с этого периода в его работах (о творчестве Л. Н. Толстого и др.) исследовательский интерес к проблемам поэтики сочетается с философско-историческим и социальным

анализом. Э. пришел к пониманию лит-ры как идейно-худож. единства, а также ее диалектически противоречивых связей с реальностью — идеологией, политикой, нравственностью, бытом эпохи. Исследования Э., среди к-рых «Мелодика русского лирического стиха» (1922), «Вокруг вопроса о формалистах» (1924), «Мой современник» (1929), работы о творчестве рус. и советских писателей, отличаются глубиной, основательностью, худож. стилем изложения.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА ЭСТЕТИКА (от позднелат. *ex(s)istentia* — существование) — эстетические концепции, разрабатываемые в рамках философии существования — иррационалистического направления совр. буржуазной философии, возникшего накануне первой мировой войны в России (Л. И. Шестов, Н. А. Бердяев), после первой мировой войны — в Германии (Хайдеггер, К. Ясперс, М. Бубер), в период второй мировой войны — во Франции (Сартр, Мерло-Понти, Камю, С. де Бовуар и др.) и впоследствии получившего распространение в др. европ. странах, а также в США. Проблемы эстетики занимают видное место в Э. Философия рассматривается в нем как сфера сознания, близкая к худож. творчеству и отличающаяся от науки. Если последняя противопоставляет субъект объекту, то в философии они предстают в нерасчлененной целостности. Бытие человека (его экзистенция), с т. зр. Э., недоступно рациональному познанию и открыто непосредственному переживанию, а потому способы его описания родственны тем, какими пользуется иск-во. Не случайно поэтому представители Э. нередко излагают свои взгляды в форме не систематически построенных трактатов, а худож. произв. (Сартр, Камю, С. де Бовуар), через анализ худож. творчества (Хайдеггер, Бердяев, Шестов, Марсель), в виде поэтических медитаций (поздний Хайдеггер) или свободных эссе. В центре внимания экзистенциалистов стоит проблема личности и ее отношения к миру, др. людям и богу. При этом в их умонастроении преобладают

трагические и пессимистические тона: Э.— философия кризиса, и не случайно он возникает в периоды социальных потрясений и катаклизмов. Вместе с тем подход к указанной проблеме существенно различен в рамках Э., что находит отражение и в его эстетике. Ключевым для атеистического Э. (Сартр, Камю) является признание того, что «бог умер» и что в этих условиях бытие человека утрачивает смысл. Он становится носителем небытия, «ничто», и его свобода, противостоящая всякой «объективности», в т. ч. традиционным ценностям культуры, не находящая опоры ни в «природе», ни в боге, оказывается тождественной индивидуальному произволу и капризу. Стремясь без всякой опоры и помощи извне создать в себе человека, он обречен на погоню за миражами, и худож. творчество — один из этих миражей. С т. зр. Камю, напр., задача иск-ва — наделять смыслом бессмысленное; если бы мир и жизнь имели смысл, оно не существовало бы. Его «философия абсурда» требует рассматривать худож. творчество как «аскетическое подвижничество» — при ясном сознании его бессмысленности. Если у Камю иск-во имеет целью придать смысл бессмысленному и тем самым утешить человека иллюзией, то, согласно Хайдеггеру, иск-во не создает смысл, а только раскрывает его. Не человек, а само бытие является подлинным творцом произв. иск-ва, сам же художник оказывается лишь медиумом. Представители религиозного Э. (Ясперс, Бубер и др.) выступают против пантрагического миропонимания, основанного на утверждении бессмысленности бытия; поскольку пантрагизм, отрицающий к.-л. ценности, не признающий никакого утешения, считающий иллюзией всякий выход, ведет к нигилизму. Основой их эстетических взглядов является представление о том, что иск-во формирует человеческое содержание мира и вместе с тем выступает (прежде всего возвышенное иск-во) как своего рода «метафизическая шифропись», отсылающая нас к трансцендентному, к богу. Согласно Ясперсу, лишь возвышенное иск-во, в первую очередь

трагедия, может быть названо великим, в нем человек предстает в пограничной ситуации, перед «последними вопросами». Однако подлинная трагедия не может быть безысходной — этому противостоит сохраняющееся у трагического поэта безошибочное чутье добра и зла, идея справедливости: не случайно же трагедия происходит от культового действия, она сохраняет еще с ним связь. Т. обр., будучи «эстетикой кризиса», Э. э. (как и его философия в целом) либо доводит до предела безысходность жизни «ни в чем не укорененного» индивида, либо ищет способы эту жизнь в чем-то «укоренить», найти «онтологическую основу» человеческого существования, с помощью прорыва (трансценденцирования) к др. реальности, будь то человеческая или божественная личность. Одной из форм такого прорыва и выступает, с т. зр. Э., худож. творчество.

ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА (от греч. *oikos* — жилище, местопребывание) — совр. теории, рассматривающие осн. проблемы *эстетического* с т. зр. диалектической взаимосвязи человека с окружающей природой. Человек выступает в Э. э. как неотъемлемая часть биосферы и как активная сила, исторически преобразующая ее, а вместе с ней и самого себя. Для Э. э., развивающейся в условиях научно-технических и социальных революций XX в., характерен средовой подход при изучении тенденций и творческих принципов совр. градостроительства и *архитектуры*, худож. проектирования предметно-пространственного окружения и *синтеза искусств*. Она исходит из того, что культивируемая в процессе человеческой практики природа, а также создаваемая заново материальная культура (здания, транспорт, средства связи, мебель, одежда), отражающая отношение об-ва к окружающему миру и создающая стиль эпохи, являются многоуровневой средовой системой. По мере развития материальной культуры новые поколения людей получают все более сложное наследие в виде среды, созданной в иное время, в соответствии с уже отжившими функциями. Они трансформируют

эту среду и подчиняют ее новым требованиям жизни, отрицая или приглушая воздействие прежних исторических стилей. Э. э. выступает в данном случае в качестве критерия оценки исторической жизненности материально-культурного наследия. Все укрупняющиеся масштабы совр. строительства, все более частые и целенаправленные попытки сохранить и рекультивировать существующее природное окружение для предотвращения глобального экологического кризиса актуализировали в 70—80-е гг. проблемы Э. э. В сфере архитектуры она акцентирует внимание на то, что появление все новых и новых поселений и промышленных зон может не только разрушить природный баланс, но и повлиять на историко-культурное развитие об-ва. Усложнение среды обитания, ее повышенная техническая и информационная насыщенность влияют на антропологические данные человека и связанный с ним мир живого. Для преодоления нагрузок возрастает роль системной ориентации в среде обитания, избирательности человеческого восприятия, адаптации. Э. э. изучает прямые и опосредствованные связи человека, их социально-эстетические аспекты. Они прогнозируются и реализуются в процессе комплексного худож. проектирования среды будущего с учетом экологических факторов. Целью такой проектной деятельности является синтез всех видов пластических иск-в (*Пластика*) и архитектуры в городской и сельской среде с учетом наиболее демократических по духу, массовых проблем человеческого существования. Э. э. учитывает планетарный характер воздействия совр. человека на окружающую среду, фиксируя изменения представлений о *прекрасном* и *безобразном*, эстетических норм и вкусов в зависимости от географических, региональных и историко-культурных условий. Э. э. проявляет интерес и к обыденным вещественным и худож. формам, составляющим материальную основу образа жизни и мировосприятия людей.

ЭКОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ (от греч. oikos — дом, родина, logos — учение, слово). — Понятие Э., относимое до не-

давних пор к природе и связанному с ней образу жизни людей, переносится сегодня на отношение к К. и вообще к памяти, связанной с прошлым. Впервые выделяя в Э. два раздела: Э. биологическую и Э. к., академик Д. С. Лихачев убедительно обосновывает такое членение понятия: «Человек живет не только в природной среде, но и в среде, созданной культурой его предков и им самим. Сохранение культурной среды — задача не менее важная, чем сохранение окружающей природы. Если природа необходима человеку для его биологической жизни, то культурная среда не менее необходима для его духовной, нравственной жизни, для его духовной оседлости, для его привязанности к родным местам, следования заветам предков, для его нравственной самодисциплины и социальности». Э. к. можно считать одним из разделов *экологической эстетики*, затрагивающим проблемы историко-культурного наследия (*Наследие художественное*) и его включения в совр. сознание. По Лихачеву, страна — это единство народа, природы и культуры, важнейшими элементами к-рой служат человечность, одухотворенность. Это положение, как и понятие «гомосфера», к-рым пользуется ученый, вполне согласуется с учением В. И. Вернадского о биосфере и ноосфере, о взаимодействии всех элементов живой и неживой природы, хозяйственной и культурной деятельности человека. Тут две т. зр. на один предмет: ученого-естествоиспытателя — основанная на изучении космоса, и ученого-гуманитария — исходящая как бы изнутри человеческой культуры. Экологическое движение в целом сливается сегодня с антивоенным движением, выступлениями против угрозы ядерной войны и «звездных войн». Новое мышление, объединяющее людей доброй воли, отвечает давней мечте человечества, эстетически выраженной в представлении о неразделимости мира и красоты.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ (от фр. expression — выражение, выразительность) — направление в европ. иск-ве 10—20-х гг. XX в., отразившее глубокий

кризис буржуазного сознания; одно из проявлений *авангардизма*. Опираясь на искания идеалистической философии (интуитивизм *Бергсона*, феноменология Э. Гуссерля), исходя из подчеркнуто субъективного отражения жизни, Э. в полемике с *натурализмом, импрессионизмом* провозглашал целью иск-ва не изображение совр. действительности, а «выражение» ее сути. Э. родился в Германии накануне первой мировой войны (достигнув здесь и в Австрии наибольшего развития). Кричащие противоречия жизни Европы начала века, ее стремительная урбанизация, первая мировая война и революционные события в России, затем в Германии породили отчаянное смятение в умах значительной части европ. худож. интеллигенции. Художникам, назвавшим себя экспрессионистами, мир виделся в беспоконном движении, непостижимо хаотическом столкновении сил, враждебных естественному, «природному» человеку. Призыв к всемирному человеческому братству, яростный протест против войны и капитализма пронизывали иск-во Э., определяли его бунтарский пафос, антимилитаристский и антибуржуазный в своей сущности. Декларированный как направление и метод в ряде манифестов нем. художников, Э. не был идеологически однородным явлением. И если одни его приверженцы утверждали право иск-ва на аполитичность, то творчество т. наз. «активистов», левых экспрессионистов, несмотря на наивность и расплывчатость провозглашенных идеалов, пронизывала надежда на революционное обновление мира. Взгляд на мир, продиктованный действительностью XX в., определил стилистику Э.: его принципиальную «антиклассичность», отказ от гармонической ясности форм, тяготение к абстрактному обобщению, яростную *экспрессию*, взвинченность худож. *интонации*, устремленность к сознательной *деформации* картины действительности в произв. иск-ва. Э. так или иначе проявился во всех видах иск-ва. Характерные для него субъективизм позиции, страстность лирического «Я» художника определили существенное место

Э. в нем. и австр. поэзии (Г. Трагль, Ф. Верфель, ранний Й. Бехер). Чертами Э. отмечена проза Л. Франка, Ф. Кафки. Одним из ведущих жанров экспрессионистской лит-ры стала публицистическая драма, «драма крика», к-рой свойственны масштабность «все-ленских» конфликтов, абстрагированность образа человека, отрывистость «телеграфной» речи, резкость пластических ритмов (пьесы В. Хазенклевера, Г. Кайзера, Э. Толлера, спектакли Л. Йесснера и др.). В *изобразительном искусстве* выделилась *графика*. Для Э. характерна изломанность линий, контрастность *цвета*, деформированность пространства — в работах О. Кокошки, Э. Нольде, П. Клее, Э. Л. Кирхнера, М. Бекмана и др. К Э. можно отнести творчество композиторов Р. Штрауса, А. Шёнберга, А. Берга, принесших в европ. музыку атональность построений и нервную экспрессию. В киноиск-ве нем. Э. заявил о себе рядом значительных для европ. кинематографа фильмов (напр., «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине, 1919). Э. как направление просуществовал в иск-ве недолго. После поражения Ноябрьской революции 1918 г. в Германии к середине 20-х гг., времени относительной стабилизации капитализма, обнаружили абстрактность и непоследовательность его бунтарских устремлений. Новое время нуждалось в ином иск-ве — способном более глубоко, подробно и социально обусловленно исследовать жизненные явления. Однако Э. оказал значительное воздействие на иск-во Европы и Америки последующих десятилетий. В Э.— истоки обостренно-контрастного видения мира, характерного для мн. художников XX в.

ЭКСПРЕССИЯ, ЭКСПРЕССИВНОСТЬ (лат. *expressio* — выражение) — повышенная, подчеркнутая, обостренная *выразительность* в иск-ве, для достижения к-рой применяются особые, необычные худож. средства: *деформация* в изобразительных иск-вах, резкие и усложненные *диссонансы* в музыке и т. д. Э. свойственна иск-ву различных эпох и стран, но эстетической нормой стала в *экспрессионизме*.

ЭКСТРАВАГАНТНОЕ (фр. *extravagant* — сумасбродный, причудливый) — понятие, характеризующее особое свойство эстетической реальности, к-рое в завершенном виде находит себя в органическом сочетании *прекрасного* и смешного. Традиция по-своему трансформировала этимологический смысл понятия «Э.», придав «сумасбродности» положительный характер и увязав ее с *оригинальностью* и творческой смелостью эстетических решений в жизни (напр., в манере поведения и в одежде) и в иск-ве. В Э. несоответствие привычному, отклонение от устоявшейся нормы, способные породить смех, разрешаются эффективностью форм и насыщенностью духовно-эмоционального содержания. Не случайно для банального и пошлого уровень Э. недостижим. Э. обладает яркой силой эстетического воздействия, исторгающей свет жизнелюбия и вдохновения. Оно способно проявиться в самых разных *видах искусства*, но в первую очередь возможности его использования открывают оперетта (специфическое звучание к-рой невысказано вне «ключа» Э.), нек-рые цирковые жанры (*Цирк*), музыкальная юмореска, поэтический юмор. Обычно через них Э. выходит и на эстраду. (*Эстрадное искусство*). В худож. формах этого рода идеальное начало неотделимо от критически утверждающего отношения к различным проявлениям человеческой жизни. Возвышающая сила смеха дополняется в них красотой форм, авторским и исполнительским пафосом. В поэзии, напр., острота и изящество юмора, усиленные звучанием высоких чувств и мыслей в мастерски отточенных и чеканных строках, способны породить радужный свет Э.

ЭКСЦЕНТРИЧНОСТЬ (от лат. *ex* — из, от и *centrum* — центр круга, сердцевина). — В прямом смысле слова — парадоксальная странность вращательного движения, при к-ром центр вращения смещен по отношению к геометрическому центру вращающегося тела. В широком эстетическом смысле Э. — 1) парадоксальные действия, в к-рых наличествует смещение по отношению к обы-

денной логике. В иск-ве (в *театре, цирке, кино, на эстраде*) выражается в нарочито заостренной комедийности алогичных действий персонажей; 2) сфера виртуозно свободного владения трудно осваиваемым предметом. В цирке — это не просто формальный элемент, а особое худож. содержание, раскрывающее власть человека и над животными, и над манипулируемыми предметами, и над пространством, и над своим собственным телом, и над своими чувствами, т. е. безграничную власть над миром.

ЭЛИОТ (Eliot) Томас Стернз (1888—1965) — англо-амер. поэт, литературный критик и культур-философ, лауреат Нобелевской премии (1948). Эстетические взгляды Э. сложились под влиянием философии абсолютного идеализма Ф. Брэдли, о к-рой он написал диссертацию, и традиции т. наз. «метафизической поэзии», величайший представитель к-рой — Данте, а на англ. почве были Дж. Донн и Дж. Мильтон. Согласно Э., сущность поэзии не в том, чтобы выразить неповторимую индивидуальность художника, а в том, чтобы, поднявшись над личностью, принести ее в жертву сверхличному смыслу, объединяющему настоящее с прошлым и будущим. Отсюда принципиальное неприятие Э. *романтизма* всех видов и вообще эстетики «самовыражения». Назначение поэта, по Э., «не возбудить, а запечатлеть нечто», а это требует видения мира, понимания сути вещей, т. е. интеллекта, но не абстрактного, а интуитивного, способного непосредственно воспринимать целое. Худож. образ призван слить воедино разрозненную фрагментарность человеческого опыта, воплотить связь пространственно отдаленных явлений, исчезнувшее и еще не возникшее увидеть в настоящем. Отсюда необходимость спрессовывать ассоциации, сливать «интеллектуальный опыт», литературные реминисценции с непосредственными впечатлениями. Возникающий из этого слияния ментальный снимок повседневности внезапно открывает, по мысли Э., глубину, и в оболочке современности являет свой лик история. Все эти идеи

получили воплощение в худож. творчестве Э. Ему удалось создать образы-символы большой впечатляющей силы, к-рые обозначены в самом названии его лучших поэм — «Бесплодная земля» (1922), «Полые люди» (1925). Это поэмы уходящего мира, гибнущей цивилизации. В поздней поэзии Э. на передний план выходят религиозные мотивы («Пепельная среда», 1930; «Четыре квартета», 1943), придающие его худож. произв. оттенок абстрактной назидательности, без к-рого, впрочем, «метафизическая поэзия» вообще вряд ли может обойтись. Зато в этих произв. яснее проступает их мифологическая структура, выражающая особенности эстетического кредо Э. Эту структуру Э. обнаружил в романе «Улисс» ирландского писателя — представителя авангардизма Дж. Джойса сразу по выходе его в свет. В «Четырех квартетах» в основу конструкции положен миф вечного возвращения, космического круговорота бытия (одна из центральных идей Ницше), но в христианской интерпретации, позволяющей увидеть в круговращении рождений и смертей «спираль» духовного освобождения. Так ощущение безысходности, порождаемое «Бесплодной землей», трансформируется у Э. в мистическую идею спасения, к-рая, несмотря на все усилия поэта, остается философским постулатом, не претворенным в образную ткань иск-ва. Бросая вызов времени, Э. объявил себя «англокатоликом и роялистом», ибо поэзия спасения уместна только в «христианском сообществе», в его традиционной политической форме. Эстетика Э., теоретически представленная в статье «Традиция и индивидуальный талант» (1919) и в сборниках критических статей «Дань Джону Драйдену» (1924), «За Ланцелота Эндрюса» (1928), «Данте» (1929) и др., перерастает в глубоко консервативную социальную утопию.

ЭЛИТАРНОЕ ИСКУССТВО (от фр. *élite* — лучшее, отборное) — искусство, ориентированное, по мысли его создателей, на небольшую группу людей, обладающих особой худож. восприимчивостью, в силу к-рой они дол-

жны оцениваться как лучшая часть об-ва, его элита. Элитарные тенденции получили распространение в XX в. в русле авангардистски-модернистского иск-ва. Однако предпосылки Э. и., в особенности философско-эстетические, а также отдельные его худож. предвосхищения прослеживаются уже в XIX в. Теория Э. и. сложилась раньше, чем утвердилась соответствующая практика. Осн. элементы эстетической теории Э. и. содержатся в философии Шопенгауэра и Ницше (антропологическое разделение людей на два типа: «люди пользы» и «люди гения», первые не обладают, а вторые обладают особой худож. одаренностью, предопределяющей их к философски-худож. творчеству — у Шопенгауэра; идея «сверхчеловека», наделенного помимо «воли к власти» уникальной эстетической восприимчивостью, — у Ницше). В XX в. эти идеи, определенным образом модифицированные с помощью заимствований как у неокантианцев (*Неокантианства эстетика*), так и Э. Гуссерля, были резюмированы в концепции *Ортеги-и-Гасета*, имеющей эстетико-социологический характер. Авангардистски-модернистские тенденции, пробивавшие себе дорогу в западном иск-ве нач. XX в., характеризовались им как элитарные, дающие возможность избранным худож. натурам противостоять аморфной толпе, «массе», а тем самым и «омассовляющим» тенденциям в культуре. В дальнейшем теоретики иск-ва стали относить к Э. и. труднодоступные для понимания произв., отмеченные печатью эстетизма и ориентированные на «чистую игру» со способностью худож. восприятия. Однако из-за отсутствия к.-л. четких критериев, позволяющих судить об адекватности их понимания, оказалось невозможным провести водораздел между «элитой» и «массой». Тем более что широкая публика, привыкшая с годами к авангардистским экстравагантностям, обнаружила склонность воспринимать их как элемент повседневного быта и перестала демонстрировать свою «невосприимчивость» к «новому иск-ву». Все эти обстоятельства обусло-

вили пересмотр первоначальной идеи Э. и. После безуспешных попыток придать этой идее «леворадикалистский» поворот (художник-авангардист как изгой «позднебуржуазного» об-ва — вариант *Адорно*; авангардистски-модернистское иск-во как провозвестник «новой чувственности», взрывающей это об-во, — вариант Г. Маркузе) утвердилась размытая ее версия. Согласно ей в каждый данный период в об-ве существуют несколько форм иск-ва, хотя и неравноценных эстетически, но одинаково необходимых функционально. Ибо наряду с эстетически развитой публикой существует публика эстетически неразвитая, к-рая тем не менее хочет иметь «свое» иск-во и непременно найдет его, напр., среди произв., ставших результатом неспособности тех или иных художников создать образцы высокого иск-ва или просто их творческой неудачей. При этом снимается проблема принципиальной недоступности иск-ва для той или иной категории *публики*. Т. обр., попытки создания Э. и. в точном смысле этого слова, имевшие место в ХХ в., обнаружили глубокую противоречивость и утопичность самой его идеи. Как правило, то, что получало название Э. и., оказывалось лишь временной и преходящей формой эстетического самоутверждения тех или иных общественных групп, выделяющихся по социальному или возрастному признаку. Эта форма довольно быстро превращалась в объект эстетического освоения далекими от элиты широкими слоями населения, становилась модной (*Мода*).

ЭМЕРСОН (Emerson) **Ралф Уолдо** (1803—82) — амер. философ-идеалист, поэт, глава литературно-философской группы трансценденталистов, сторонник аболиционизма. Испытал влияние европ. романтиков, *Платона*, *Гёте* и *Карлейля*. Мир представлялся Э. «живым» единством природы (материального) и духа, где ведущим началом выступает духовная субстанция («сверхдуша»), к-рая все «проникает и объемлет», так что в конечном итоге мир являет собой движение души, универсальной и человеческой одновременно. Философия Э. определяет и его роман-

тико-эстетические взгляды: *красота*, подобно истине и добру, — объективное свойство действительности, явлений космоса (включая и жизнь); человек чувствует и созерцает ее непосредственно, прежде всего в виде внешних «естественных форм», но уже сквозь эти «первичные формы» (звезды, дерево, животное и т. п.) просвечивает духовное начало — сущностное свойство *прекрасного*. Более полно красота выражается в духовно-нравственных, обычных или героических, деяниях личности. *Совершенство*, гармоничность, целостность — всеобщие характеристики прекрасного, к-рые мысль человека находит в предметах и явлениях, — коренятся, по мнению Э., во всеобщем разуме, в «сверхдуше». Сознание индивида выступает посредником между природой и сферой идеального, вечного. Любовь к красоте, пишет Э., рождает эстетический вкус, а ее созидание — *искусство*. В худож. произв. важно изобразить не внешнее сходство с предметами и событиями, а их внутренний смысл, передать особенности *культуры*, политики, морали своего народа, дух эпохи. Вслед за Карлейлем и *Рёскином* Э. подчеркивал не только эстетическое (воспитание прекрасного вкуса), но и «нравственное назначение» иск-ва, отмечал единство красоты и пользы. Поскольку реальные, природные объекты, по Э., — это эмблемы, *символы* духовного, художник (его интуиция) может выразить задуманное только с помощью символики, принятой в его стране, понятной в его время. Культура личности формируется постепенно — от созерцания и усвоения внешне прекрасного до понимания и наслаждения идеальными формами, «вечными тайнами» абсолютной души. Хотя Э. преувеличивал роль «духовных вождей» человечества в истории (особенно «служителей красоты», считая их пророками, ясновидцами), он справедливо полагал, что худож. гений может плодотворно творить лишь тогда, когда его сердце бьется в унисон со своим народом и временем, когда он опирается на самобытную «почву народной традиции» (принцип «доверия к себе»). Воз-

вышая труд (более всего земледельческий), выступая за справедливое распределение богатства, Э. полагал, что совр. ему об-во, в к-ром «родники таланта и красоты... почти пересохли», а иск-во влачит жизнь «жалкую и низменную», враждебно творческой личности. Эстетика Э. изложена в соч.: «Природа» (1836), «О литературной морали» (1838), «Опыты» (1841, 1844), «Избранники человечества» (1850), «Общество и одиночество» (1870).

ЭМПАТИЯ (греч. *empathia* — сопереживание) — способ понимания эмоциональных состояний др. людей, в т. ч. при восприятии объектов и явлений природного мира и произв. иск-ва, посредством вчувствования и сопереживания. Понятие «Э.» введено в 1909 г. амер. психологом Э. Титченером, обобщившим в нем близкие по содержанию идеи философских и этических концепций симпатии и сострадания (Юм, А. Смит, Шопенгауэр и др.) с концепциями вчувствования Р. Фишера, Г. Лотце, Липпса и др. (*Вчувствования теории*). Способность к вчувствованию понималась при этом либо как особое внутреннее переживание, возникающее при созерцании форм внешнего мира (Р. Фишер), либо как «способ переноса страстей из одной груди в другую» (Бёрк), либо как эстетическое чувство ценности, возникающее при «непосредственном переживании себя самого в чувственном предмете» (Липпс). Данные совр. психологии позволяют выделить в качестве объективной основы эмпатической реакции процесс моторно-кинестетической идентификации — неосознаваемого уподобления мышечных и тонических состояний субъекта выразительным особенностям объекта восприятия. В силу закономерной связи качества переживаемых эмоций с моторикой субъекта создается возможность как прямого сопереживания людей, возникающего в результате неосознаваемого и неполного воспроизведения одним человеком выразительных мимических и кинестетических движений др., так и более сложной предметно-опосредствованной (напр., через произв. иск-ва) эмоциональной связи. Во вто-

ром случае аффекты проецируются в произв. иск-ва его создателем в объективированных формах (отенок слова, экспрессия мазка, линии, настроение цветовой гаммы, выразительность формы, звуковысотного сочетания и т. п.) и могут вызывать аналогичные эмоциональные состояния у субъектов восприятия (реципиентов). Неосознаваемость механизмов эмпатического реагирования определяет зависимость качества и глубины этого переживания преимущественно от индивидуального жизненного опыта субъекта восприятия. Эмпатические реакции человека могут выполнять функции: а) получения эстетического наслаждения при восприятии в результате постижения им общности между собой и объектом восприятия, переживания исходящего от него настроения; б) самопознания в результате объективации своего «Я» в предмете восприятия. Кроме того, эти реакции могут выступать основой альтруистического поведения за счет соучастия субъекта в эмоциональных переживаниях др. людей.

ЭНГЕЛЬС (Engels) **Фридрих** (1820—95) — друг и соратник Маркса, создавший вместе с ним учение марксизма, вождь и учитель международного пролетариата. Эстетическое воспитание сыграло огромную роль в формировании социально-политических убеждений Э. Несмотря на суровую пиетическую атмосферу, царившую в его семье, он с детства приобщился к высокой лит-ре и поэзии, рано начал пробовать свои силы в иск-ве. Э. пишет рассказы, поэмы, увлеченно музицирует, пробует сочинять хоралы, обнаруживает талант карикатуриста. Уже в 1838 г. он публикует первое стихотворение «Бедуины», а затем все более уверенно выступает на страницах нем. журналов как литературный критик и публицист. Он с увлечением принимает участие в деятельности литературной группы, возникшей под идейным влиянием Гейне и Л. Бёрне и получившей название «Молодая Германия». Ее членов объединяло стремление превратить лит-ру в боевое оружие преобразования об-ва, в трибуну передовых, бур-

жуазно-демократических взглядов. Вскоре, однако, в литературно-критических статьях Э. обнаруживается критический настрой по отношению к писателям «Молодой Германии». Его не устраивает расплывчатость, неопределенность убеждений, беспринципные распри этих писателей. Данная позиция особенно отчетливо выражена в статье Э. «Современная литературная жизнь» (1840). Молодой литератор дает в своих публикациях удивительно верные, развернутые оценки творчества К. Гуцкова, К. Бека, К. Л. Иммермана, Л. Бёрне, З. М. Арндта (т. 41). Страстность, меткость, образность — отличительные черты литературно-критического творчества Э. Участие в литературной борьбе помогло Э. разобраться в политической ситуации в Германии, занять классовые позиции, выработать стиль революционного публициста. Пройдя школу воспитания иск-вом, Э. стремительно проделал путь к выработке нового диалектико-материалистического мировоззрения. Эстетические взгляды Э. развивались в русле материалистического понимания истории. Он, как и Маркс, решительно поконтчил с воззрением на иск-во как на нечто самодовлеющее, само в себе замкнутое. Вопрос заключается в том, считал Э., как развитие иск-ва, его специфические формы и особенности определяются тем или иным способом общественного производства. При этом он, как и Маркс, выступал против вульгарно-одностороннего понимания такого воздействия. Подводя итоги своим и Маркса взглядам, Э. писал: «Политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие основано на экономическом развитии. Но все они также оказывают влияние друг на друга и на экономический базис. Дело обстоит совсем не так, что только экономическое положение является *причиной*, что *только* оно является *активным*, а все остальное — лишь пассивное следствие» (т. 39, с. 175). Подчеркивая, что в общем и целом иск-во, как и др. виды духовного производства, всегда исторически обусловлено оп-

ределенным этапом общественного развития, Маркс и Э. отмечали и тот парадоксальный факт, что определенные периоды расцвета худож. культуры могут и не находиться в соответствии с общим развитием об-ва. (Античное иск-во остается недостижимым образцом и для буржуазной эпохи.) Слова Э. о том, что материалистическое понимание истории есть прежде всего руководство к действию, а не рычаг для конструирования на манер гегельянства, применимы и к марксистской эстетике. «Всю историю, — призывал он, — надо изучать заново, надо исследовать в деталях условия существования различных общественных формаций, прежде чем пытаться вывести из них соответствующие им политические, частноправовые, эстетические, философские, религиозные и т. п. воззрения» (т. 37, с. 371). Осмысление развития иск-ва на основе материалистического понимания истории и материалистической диалектики и соответствующая характеристика его отдельных эпох и периодов; разработка принципов реалистической эстетики в их историческом движении; обоснование общественной (познавательной, культурно-воспитательной и т. д.) ценности худож. явлений и их использование в идейной борьбе с противниками научного коммунизма — таков конкретный вклад Э. в становление и формирование марксистской, социалистической эстетики. В ряде своих статей и писем Э. показал образец конкретного анализа литературно-худож. и критических произв. (оценка пьесы Ф. Лассалья «Франц фон Зиккинген», работы Меринга «Легенда о Лессинге» и др.). В одном из писем к англ. писательнице М. Гаркнесс Э. дал классическое определение реализма: «...правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах» (там же, с. 35). Раскрывая этот тезис, Маркс и Э. высказывались за то, чтобы вожди революции изображались в произв. иск-ва «суровыми рембрандтовскими красками во всей жизненной правде». И сетовали, что «во всех существующих описаниях эти лица никогда не изображаются в их реальном, а лишь

в официальном виде, с котурнами на ногах и с ореолом вокруг головы. В этих восторженно преображенных рафаэлевских портретах пропадает вся правдивость изображения» (т. 7, с. 280). Высоко ценя общественную роль искусства, Э. писал, что в будущем коммунистическом обществе каждый индивид получит возможность для приобщения к науке и искусству, сможет полностью развиться среди прочих также и свои эстетические способности.

ЭПИГОНСТВО (от греч. *epigonoi* — родившийся после) — творчески несамостоятельное следование отжившим идеям, принципам и методам к.-л. худож. школы, научного или идейного течения в изменившейся исторической обстановке. В искусстве Э. проявляется в механическом заимствовании и воспроизведении в произв. актуальных в прошлом сюжетов, конфликтов, формальных технических приемов, выхолащивании революционной, прогрессивной сущности творчества предшественников, что ведет к обеднению и вырождению искусства в рамках данного направления (напр., некоторые представители позднего передвижничества). Э. расцветает чаще всего в периоды политического, идейного и культурного упадка, застоя, когда господствующий класс стремится поддерживать «все отсталое, отмирающее, средневековое» (*Ленин*). Так, совр. модернисты (*Модернизм*) нередко выступают эпигонами формалистического худож. метода (*Формализм*), возникшего в конце XIX — нач. XX в. Творческое освоение классических традиций, изучение наследия прошлого не имеют ничего общего с Э. (*Преемственность в искусстве*).

ЭПОС (от греч. *épos* — слово, рассказ, повествование) — 1. Род худож. лит-ры (устной и письменной) наряду с лирикой и драмой, к-рым Э. противопоставит как искусство повествовательное, дающее связный рассказ о событиях, объективированных от личности повествователя. Такое разделение восходит к *Аристотелю*, базировавшемуся, впрочем, только на жанре героического Э. До статуса родового (*Род в искусстве*) понятие Э. было углублено и расши-

рено в эстетической традиции Возрождения (*Возрождения эстетика*) и нового времени. В устной словесности к Э. кроме собственно героического Э. относятся многочисленные жанры и жанровые разновидности народной прозы: сказки, предания, легенды, сказания, былички и др. В письменной лит-ре эпическими жанрами являются роман, повесть, новелла, рассказ, очерк. Возникнув на древн. этапе развития устной словесности, эпика постепенно освобождается от своей изначальной функции сообщения о событиях безусловно реальных (напр., эволюция народной сказки). В письменной лит-ре сказка и быличка дают толчок формированию новеллы; на базе исторических преданий складывается историко-героическая хроника; сказка и поздний романический Э., а также новелла подготавливают почву для развития романа — рыцарского, плутовского, бытового, исторического, приключенческого и пр., вплоть до его позднейших разновидностей, а также повести, рассказа, очерка нового и новейшего времени. В лит-ре Э. включает большие и малые жанровые разновидности, бывает поэтическим, прозаическим и прозапоэтическим, смешанным. Примерами его могут служить эпопея Толстого «Война и мир», новеллы И. А. Бунина, поэма «За далью даль» А. Т. Твардовского. Сложившись в рамках худож. лит-ры, эпическая поэтика распространяется на др. виды искусства (*музыку, живопись, а позднее — на киноискусство*), где она выражается в объективированности содержания, некоей его отчужденности от авторского начала и дает целостный взгляд на мир (напр., эпические полотна В. И. Сурикова — в живописи, «Богатырская симфония» А. П. Бородина — в музыке). 2) Героический Э. — жанр фольклора, древн. и средневековой лит-ры, в к-ром в идеализированных образах повествуется о деяниях исторического или квазиисторического прошлого. Наиболее древн. формы Г. э. складываются на базе мифов об очищении земли от чудовищ культурным героем, первобытных быличек о контактах человека с потусторонним миром, отчасти преданий

о межплеменных столкновениях. Будучи связан с формирующимся этническим самосознанием, Г. э. рождается на заре возникновения племенной консолидации и раннегосударственных образований. Различаются два его стадийных типа: архаический и т. наз. «классический». Архаический Г. э. (карело-финская «Калевала», нартский Э. народов Северного Кавказа, Э. тюркских и монгольских народов Центральной Азии и Южной Сибири и др.) в осн. остается верен мифологической интерпретации событий (отнесение действия к «эпохе первотворения» и условно-обобщенному миру эпического прошлого, сказочно-мифологический облик противников героя), а в его сюжете явственно прослеживаются контуры богатырской сказки с ее биографической канвой. Мотивы деятельности героя объективно совпадают с общеплеменными интересами, со стремлением к гармонизации миропорядка, подавлением хтонических (подземных) и демонических сил, с организацией ряда социальных институтов и т. д. В «классическом» Г. э. происходит демифологизация эпических персонажей (прежде всего относящихся к враждебному миру — их место занимают обобщенные фигуры исторических врагов) и эпического конфликта, в к-ром преломляются воспоминания о действительных исторических событиях (битва на Курукшетре в инд. «Махабхарате», троянская война в «Илиаде» Гомера и т. п.). Соответственно, наибольшее выражение получает здесь патриотический пафос, а в именах персонажей иногда просвечивают имена подлинных исторических лиц (Владимир в рус. былинах, Марко Кралевич в сербском или Сид в старoisпанском Э.). Однако здесь нет точного отражения реальной истории. Жанровыми новообразованиями Г. э. являются исторические песни (баллады), использующие мн. принципы эпической поэтики, но повествующие уже о реальном прошлом, хотя и деформированном народной фантазией. В древн. и средневековой лит-ре возник книжный эпос, отражавший устные традиции и получивший обработку уже в ходе литературного развития («Ма-

хабхарата» и «Рамаяна», «Илиада» и «Одиссея», «Песнь о Роланде» и др.). Иногда книжный Э. имеет искусственный характер: представляет собой авторский синтез существующих мифологических и исторических традиций («Шах-намэ» Фирдоуси) или создается в подражание существующим эпическим образцам («Энеида» Вергилия).

ЭСТЕТИКА (от греч. *aisthetikos* — чувствующий, относящийся к чувственному восприятию) — наука о природе и закономерностях эстетического освоения действительности, о «творчестве по законам красоты» (Маркс). В качестве обозначения определенной области знаний термин «Э.» был введен в научный обиход нем. философом *Баумгартеном* в середине XVIII в., из чего, однако, не вытекает, будто Э. как наука ведет от него свое начало. Ее история уходит в глубокую древность (ростки Э. обнаруживаются уже в древн. мифологических текстах). Предмет Э. исторически подвижен и изменчив, развивается и усложняется в процессе общественно-исторической практики. На каждом новом этапе ее развития обнаруживается неполнота сложившихся представлений об эстетическом отношении человека к миру и самому себе. Постоянно обогащаясь общественно-исторической практикой, в исторической перспективе предмет Э. остается открытым. На совр. этапе развития об-ва в связи с широким проникновением худож. начала в различные области бытия и сознания людей, необычайным расширением самой сферы эстетического освоения действительности наряду с традиционными проблемами проявления эстетического в природе и иск-ве важным объектом интереса эстетической науки стали и такие получившие интенсивное развитие виды эстетической деятельности, к-рые выходят за пределы худож. творчества и охватывают проблемы *технической эстетики, дизайна, деятельности, направленной на формирование и упорядочение предметно-пространственной среды (Эстетическая организация среды)*, вопросы эстетического воспитания, нек-рые др. сферы проявления эстетического, напр. спорт (*Эстетика спорта*).

Подобное расширение предмета Э. тесно связано с завершающим этапом ее выделения в самостоятельную область знания, прежде всего по отношению к философии и *искусствознанию*, в русле к-рых она традиционно развивалась. Марксистско-ленинская Э. опирается на диалектический и исторический материализм как на свою теоретическую основу и относится к нему как частное к общему. Как наука, Э., безусловно, носит философский характер, но она имеет свою специфику, свой особый предмет с присущими ему закономерностями — закономерностями эстетического освоения действительности. Поскольку же законы эстетического освоения мира наиболее полно, концентрированно и непосредственно проявляются в иск-ве, то Э. может правомерно рассматриваться прежде всего как наука о его сущности и законах, о природе худож. творчества. Иск-во как генератор эстетических ценностей оказывает решающее влияние на развитие Э. в целом. Со своей стороны Э. имеет значение общей теоретической основы (метатеории) по отношению ко всем частным искусствоведческим наукам (литературоведению, теории *изобразительных искусств*, театроведению, музыковедению и т. д.). Занимаясь изучением общих законов развития иск-ва, Э. вооружает эти частные теории методологическими принципами, исследует связи и отношения между отдельными искусствоведческими дисциплинами, анализирует методы исследования и границы их применения, изучает способы введения новых искусствоведческих понятий и т. д. Если в прошлом эстетические теории развивались исключительно на материале иск-ва, то ныне положение изменилось. Структура Э. как науки, обобщающей проявления эстетического в природе, материальной деятельности, разнообразных областях духовной жизни, в быту, в сфере досуга и обладающей развитым понятийным аппаратом, усложнилась и включает в себя относительно самостоятельные дисциплины: теорию худож. творчества, теорию дизайна и освоения предметной среды; теорию эстетического воспитания. Од-

нако в специфике их предмета как в особом проявляются общие закономерности, и Э. как целостная наука обобщает их, являясь метатеорией любой из относительно самостоятельных эстетических дисциплин. В круг осн. проблем, исследуемых Э., входят эстетические чувства и взгляды, вкус, идеал, словом, эстетическое сознание (*Сознание эстетическое*) как в его реальном функционировании, так и в теоретическом выражении. Важнейшим разделом Э., имеющим давнюю традицию, является разработка категориального аппарата. В *категориях эстетики* раскрываются и предстают в наиболее обобщенном виде эстетические отношения человека к действительности. Эстетические категории всегда выступают в определенной взаимосвязи друг с другом, образуя исторически изменчивую, но для каждого конкретно-исторического периода иерархически упорядоченную систему. Особое место занимает в Э. разработка проблем, сопряженных с раскрытием природы иск-ва, выявлением его гносеологических и аксиологических, коммуникативных и креативных (творческих) аспектов. Обобщая данные худож. опыта, опираясь на принципы социально-исторического и психологического анализа, Э. раскрывает историческую жизнь иск-ва в культуре. В совр. Э. большое место занимают такие вопросы, как сущность худож. направления, течения и *творческого метода в искусстве*. Возникновение и развитие Э. несет на себе печать классовых отношений и идеологических коллизий. Борьба между материализмом и идеализмом в Э. трансформируется в противостоянии между материалистическим и идеалистическим пониманием природы эстетического и сущности иск-ва. Кардинальная проблема Э. — отношение эстетического сознания к объективной реальности, и именно характером ее решения определяется поляризация осн. направлений в истории эстетической мысли. Осн. направления Э., отразившие борьбу различных мировоззрений, обозначились уже в Древн. Греции, где философское осмысление иск-ва достигло высокого уровня зрелости. Наиболее ранние

концептуальные представления были сформулированы пифагорейцами. Их концепции были идеалистическими, но под мистическим покровом в них отчетливо проступают фундаментальные наблюдения, особенно в учении о *гармонии*, о *мере* в эстетике и иск-ве. Материалистическая линия в Э. ведет свое начало от Гераклита, отстаивавшего идею объективности *прекрасного*, идеалистическая — от Платона и его предшественников. Вершина эстетической мысли античности — Э. Аристотеля, рассматривавшего эстетические характеристики, с к-рыми связывалось представление о *совершенстве* (мера, пропорции, гармония, единство в многообразии, целостность), как присущие объективной реальности. *Античная эстетика* трактовала иск-во как подражание природе (*Мимесис*), а в соответствии худож. произв. явлениям природы как их естественным прообразам видела осн. признак их совершенства. *Средневековая эстетика* (Августин, Фома Аквинский) восприняла наследие античного идеализма и переработала его в духе христианского спиритуализма. Она отстаивала идею сверхчувственного, божественного происхождения *красоты*. Связь между внутренним и внешним устанавливалась ею на основе символического уподобления чувственного сверхчувственному абсолюту. *Возрождения эстетика*, напротив, опиралась на материалистическую ветвь античной мысли. У. Шекспир, Леонардо да Винчи, Альберти, М. Сервантес, А. Дюрер возвращают эстетическое достоинство человеку и миру, а иск-ву — ориентацию на реальную действительность. В новое время раскрытие предмета Э., природы и назначения иск-ва способствовало образованию осн. совр. эстетической науки: представители *классицизма* (П. Корнель, Буало) акцентируют внимание на духовно-эстетических аспектах человеческой жизнедеятельности; фр. просветители (*Вольтер, Руссо, Дидро, К. А. Гельвеций*) — на общественном назначении худож. творчества, его нравственной и познавательной значимости; нем. просветители (*Лессинг, Винкельман*) — на специ-

фике реалистической правды, а также на необходимости исторического подхода к эстетическим ценностям. Нем. классическая Э. (*Кант, Шеллинг, Гегель* и др.) при всей своей противоречивости и идеалистической направленности сумела уловить и во мн. раскрыла специфику эстетического, важнейшие эстетические закономерности человеческой жизнедеятельности и иск-ва. Взаимосвязь и взаимозависимость эстетических категорий, природа *художественности*, структура и внутренняя динамика прекрасного, система *видов искусства*, субъективное и объективное в худож. творчестве, принцип историзма как ведущий в эстетическом анализе — вот лишь некие из позитивно разработанных ею аспектов. В органической связи с освободительным движением развивалась эстетическая мысль в России. От Ломоносова к революционным демократам *Белинскому, Герцену, Чернышевскому, Добролюбову, Писареву, М. Е. Салтыкову-Щедрину* развивается и отстаивается традиция служения иск-ва народу, единства *идейности* и художественности. В *революционно-демократической эстетике* нашли свое обоснование принципы реализма, худож. правды (*Правда художественная*), *народности искусства*. Эстетическая мысль в России была представлена и в либерально-консервативном течении, а также в академическом искусствознании и литературоведении (*Григорьев, А. Н. Веселовский* и др.). Э. рус. революционной демократии наиболее близка принципам марксистско-ленинской Э., к-рая опирается на все предшествующее развитие эстетической мысли, прежде всего на ее материалистические традиции. Но она не является простым продолжением этих традиций. Ее возникновение — революционный переворот в истории Э., ибо на основе материалистического понимания исторического процесса эстетическая проблематика получила принципиально новое обоснование. *Маркс и Энгельс* вписали проблематику Э. в широкий контекст социальной действительности, показав, что решающим условием и необходимой предпосылкой эстетического

обновления жизни является социалистическая революция. В противовес старому антропологизму они перенесли центр тяжести в раскрытии сущности человека с биологической на его социальную природу. Этот принцип был ими распространен и на область Э. с учетом ее специфики. Основы марксистско-ленинской Э. заложены в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса («Экономическо-философские рукописи 1844 года», «Святое семейство», «Немецкая идеология», «К критике политической экономии» и др.), в письмах Энгельса к М. Каутской и М. Гаркнесс, в переписке Маркса и Энгельса с Ф. Лассалем по поводу его трагедии «Франц фон Зиккинген» и т. д. В этих трудах научно разработаны коренные проблемы Э.: возникновение эстетических чувств и способностей на основе общественно-исторической практики; природа иск-ва и его место в жизни об-ва; надстроечный характер, классовость, народность худож. творчества; исторические закономерности эстетической деятельности; сущность реализма, природа творчества по законам красоты. Значительный вклад в развитие марксистской Э. внес Плеханов. Успешно применяли марксистскую методологию к анализу конкретных явлений иск-ва, боролись против идеализма в Э. и декадентства в иск-ве *Меринг*, *Лафарг*, *Люксембург*. На качественно новую ступень была поднята марксистская Э. *Лениным*. Труды В. И. Ленина, особенно разработанная в них теория отражения, приобрели значение фундаментальных теоретических оснований эстетической науки. Критика В. И. Лениным махизма и развитие им коренных положений марксистской теории познания в «Материализме и эмпириокритицизме» не только сыграли огромную роль в раскрытии антинаучности идеализма в Э., но и создали научные предпосылки для обоснования законов худож. познания. Блестящим образцом применения принципов теории отражения к анализу конкретных явлений иск-ва явились работы Ленина о *Толстом*, в к-рых раскрыта сложность взаимоотношений между характером мировоззрения и творчеством художника, по-

казано, что реалистический метод позволяет правдиво отражать жизнь подчас даже вопреки ложным взглядам самого художника. Особое значение для Э. имеет разработанный Лениным принцип партийности (*Партийность в искусстве*). Значительный вклад в развитие марксистской Э. внесли представители ленинской школы — *Луначарский*, *Воровский*, *Ольминский*, зарубежные теоретики-марксисты *Граммши*, *Лабриола*, К. Кодуэлл, Р. Фокс и др. Ныне марксистско-ленинская Э. теоретически обогатилась в ходе осмысления новых объективных процессов социальной жизни, в частности расширения сферы эстетического, масштабов эстетической деятельности в связи с научно-технической революцией, экологической практикой, возросшим значением лит-ры и иск-ва в жизни об-ва. В важнейших партийных документах последних лет получили развитие ведущие принципы марксистско-ленинской Э., принципы партийности и народности иск-ва, худож. правды и высокой идейности, обоснована социалистическая ориентация худож. творчества, определена гл. линия в развитии лит-ры и иск-ва — это «укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение социалистической действительности, вдохновенное и яркое раскрытие нового, передового и страстное обличение всего, что мешает движению общества вперед».

ЭСТЕТИКА И СЕМИОТИКА (от греч. *sēméion* — знак, признак). — Поскольку произв. иск-ва воплощает результаты познавательной и оценочной деятельности, т. е. семантическую и прагматическую информацию, и рассчитано на передачу этой информации, правомерно говорить о знаковой стороне иск-ва, обуславливающей его коммуникативную функцию. Это делает возможным и необходимым включение в комплекс научных дисциплин, изучающих иск-во, С. — науки о знаках и знаковых системах. Еще *Баумгартен* предполагал дать в своей «Эстетике» специальный раздел «С.», представив там учение о знаках, используемых в худож. произв. Возникнув на основе логики и структурной лингвистики, С. включила

в орбиту своего рассмотрения также «эстетические знаки» (*Знак эстетический*; Ч. Моррис), без к-рых немислимо худож. творчество. Закономерности знаковых систем, раскрываемые С., позволяют выявить особые связи между худож. произв. и их значениями (семантика), структурные отношения между элементами, образующими эстетический и худож. знак (синтактика), коммуникативную функцию иск-ва (прагматика). Использование семиотического подхода в Э. может быть осуществлено с различных методологических позиций. Отрыв синтактики от семантики и прагматики приводит к формалистическому пониманию иск-ва. Абсолютизация семиотических методов исследования иск-ва неправомерна, т. к. она исходит из отождествления худож. образа и знака. Вместе с тем, поскольку иск-во обладает знаковым аспектом и коммуникативной функцией, его правомерно изучать и под углом зрения семиотических закономерностей. См. также *Коммуникация художественная*, *Структурно-семиотическая эстетика*.

ЭСТЕТИКА И ТЕОРИЯ ИНФОРМАЦИИ.— Развитие совр. средств массовой информации и коммуникации обуславливает возможность рассмотрения иск-ва в общей системе культуры как одного из средств коммуникации. Этот подход, получивший распространение в 1960-е гг., нашел выражение прежде всего в использовании в Э. методов Т. и., к-рое имело следствием два направления исследований. Во-первых, попытки применения количественных и статистических методов анализа и оценки эстетических качеств материального аспекта произв. иск-ва (его языка и материала). Во-вторых, интерпретация худож. процесса и эстетических категорий в свете общей Т. и. Исторически применение методов Т. и. в Э. связано с развитием семиотики (*Эстетика и семиотика*) и кибернетики, поскольку любая передача сообщений, в т. ч. и худож., осуществляется с помощью различных систем знаков, или языков. Знак в этом случае выступает носителем И., а язык ее кодом. И. возникает в процессе коммуникации и определяется по отношению к

передатчику, приемнику и коду. С этих позиций может быть представлен и процесс худож. коммуникации (*Коммуникация художественная*). Совр. представление об И. позволяет использовать ее в различных областях человеческой деятельности. Математическая, или количественная, Т. и. (К. Шеннон, Н. Винер, А. Н. Колмогоров) нашла широкое применение в Э. Такое представление об И. легло также в основу различения эстетической и семантической И., введенного фр. ученым А. Модем и развитого в рамках информационно-семиотического направления в Э. (*Информационная эстетика*). Иск-во рассматривается с этих позиций как особый вид И. (И. эстетическая), а худож. произв.— как особый класс носителей «эстетических состояний». Эстетическая И. непереводаима на др. язык, она является «персональной» в отличие от И. семантической, к-рая подчиняется логическим закономерностям и допускает перевод в др. знаковые системы. В то же время мера оригинальности худож. сообщения может быть выражена количественно, если оно будет представлено в виде неразложимых далее элементарных знаков, на разных уровнях организуемых в структуры. Такой подход ограничивает анализ иск-ва как носителя И. формальным уровнем, поскольку количественные системы оценок могут быть использованы только на этом уровне. Т. обр., количественная Т. и. может быть продуктивно использована для анализа исключительно синтаксического аспекта языка иск-ва и неприменима к анализу как раз тех проблем, к-рые находятся в центре внимания Э. В марксистской философии понятия «И.», «знак», «структура» рассматриваются как общенаучные. Они могут использоваться в различных интерпретациях в рамках конкретных исследований, предполагающих и анализ качественного, семантического аспекта. Использование понятий Т. и. применительно к иск-ву вызывает необходимость их трансформации в системе уже сложившихся в Э. идей и категорий. Так, понятия выбора, избыточности, оригинальности, кода используются при анализе

худож. творчества. В поэзии, *архитектуре, музыке* выбор художником выразительных средств строго ограничен правилами *гармонии, композиции, полифонии*, ритмическими закономерностями поэтического кода. В архитектуре такие аспекты худож. формы, как разнообразие элементов, их взаимоотношения по смыслу и значимости в композиции, роль отдельных композиционных различий и тождеств, напр. в организации архитектурного ансамбля, могут быть представлены как носители социально-худож. И. Т. обр., введение в Э. понятий и методов Т. и. может способствовать осмыслению сущности худож. процессов при условии выбора такого подхода в рамках Т. и., к-рый бы соответствовал задачам конкретного исследования и не приводил бы к растворению специфики иск-ва в проблемах методологии. Именно такое использование научных понятий имел в виду Энгельс, когда писал, что их следует рассматривать «в их историческом, соответственно логическом, процессе образования» (т. 25, ч. I, с. 16).

ЭСТЕТИКА ПРОИЗВОДСТВА — см. *Производственная эстетика*.

ЭСТЕТИКА СПОРТА (англ. sport) — отрасль эстетической науки, изучающая эстетические закономерности, к-рые проявляют себя в сфере спортивной деятельности и спортивных отношений и оказывают влияние на развитие этой области общественной практики. К компетенции Э. с. относятся вопросы об эстетическом содержании спорта, о взаимосвязи эстетических компонентов спорта с технической подготовленностью атлетов, об особенностях формирования эстетических чувств, вкусов и потребностей в сфере спорта, о месте спорта в эстетической культуре исторически конкретного об-ва, о соотношении спорта и иск-ва. Эстетическое осознание человеческого движения является одной из причин возникновения и развития спорта, исторически сложившегося в формах состязаний и специальной подготовки к ним как средство совершенствования способностей и качеств человека, прежде всего физических. Подобно тому как «практика человека, миллиар-

ды раз повторяясь, закрепляется в сознании человека фигурами логики» (Ленин В. И., т. 29, с. 198), так практика трудовых двигательных действий закреплялась в сознании человека формами своей целесообразности, формами совершенства. *Физическое совершенство* человека становится предметом направленного воспитания. Физическая культура и спорт выступают в качестве социальных институтов для выработки этих форм, осознаваемых как *красота* человеческой *пластики*. По мере того как в спорте, с одной стороны, все более глубоко воплощаются гуманистические идеалы, а с др. — возрастает и выравнивается техническое мастерство участников состязаний, эстетическое содержание спорта все зримее проявляет себя и оказывает все большее влияние на его развитие. Складываются виды спорта с ярко выраженной, подчеркнутой эстетической значимостью (фигурное катание, худож. гимнастика, прыжки в воду, синхронное плавание и т. п.), в к-рых решение спортивных двигательных и соревновательных задач предполагает использование средств худож. выразительности, поскольку оценивается здесь само движение. Нек-рые авторы склонны к отождествлению спорта и иск-ва. Однако спортивное действие (движение, комплекс) строится не по логике образного отображения действительности, а по логике конструктивного объединения необходимых элементов спортивной программы. Специфическая черта спорта — высокая эмоциональная напряженность состязания, чем предопределяется его зрелищность, к-рая в отличие от др. видов зрелищ возникает на основе объективно действующих законов композиции спортивной борьбы, независимо от того, борьба ли это с противником или с предельными весом, высотой, скоростью. Др. особенность спортивного зрелища — игровой азарт. Поэтому одна из важных функций *эстетического воспитания* в сфере спорта, от к-рой во мн. зависит воспитательный эффект в целом, состоит в том, чтобы направить азарт участников состязания и зрителей в русло гуманистических ценностей, переплавить страсти в эстетические

эмоции (*Чувство эстетическое*), не позволяя азарту достигнуть своей крайней формы — спортивного фанатизма, к-рый разрушает эстетическое отношение к спорту. В сфере спорта создается своя особая предметная среда (стадионы, снаряды, спортивная одежда, знаки и т. п.), оказывающая существенное воздействие на образ и стиль жизни людей. Т. обр., спорт непосредственно влияет на эстетическую культуру об-ва, на традиционные виды эстетической деятельности. Происходит и обратный процесс — проникновение форм собственно эстетической деятельности, методов худож. творчества, выразительных средств худож. языка в сферу спорта. Особое значение развитию Э. с. придается в СССР и др. социалистических странах, где физическая культура и спорт являются составными частями общей культуры об-ва и образа жизни.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СРЕДЫ — система воздействия людей на природу и создаваемое ими материально-предметное окружение, определяющая уровень развития *культуры* об-ва, отражающая социально-эстетические идеалы и вкусы народа. По характеру Э. о. с. различаются исторические эпохи в развитии иск-ва. В ней в худож.-образной форме воплощаются географические и этнические особенности бытия людей, их практические достижения в овладении силами природы, отражаются социальные, классовые отношения в об-ве. Э. о. с. развивается во времени, в ней находят проявление традиции культуры и постоянный поиск новых форм, соответствующих изменениям в образе жизни людей. При этом люди могут быть эстетически удовлетворены существующей или специально создаваемой средой, использовать ее для достижения своих жизненных идеалов и конкретных бытовых целей. Они могут ощущать несоответствие со средой, но искать с ней примирения, приспособляться, создавая особые формы эмоционального, эстетического контакта с ней. Наконец, они могут активно выступать против недостатков существующей среды, ассоциируя ее формы с отрицаемым ими в социальном плане образом жизни,

преобразовывать среду в соответствии с исторически возрастающими общественными и личными потребностями, борясь за новую, лучшую, более справедливую в социальном отношении жизнь. В ходе научно-технического прогресса и разделения труда ускоряется и усложняется воспроизводство и смена материальных элементов среды. Если раньше на их полную смену требовались столетия, то теперь это происходит за несколько десятилетий, причем наследуемые формы *архитектуры* и бытового окружения меняют свое первоначальное утилитарное и эстетическое назначение, включаются в иной контекст Э. о. с. Ускорение смены в Э. о. с., вызываемое нарастающим изменением образа жизни людей, освоением новых материалов, источников энергии, технологии производства, воздействует на эстетическое сознание людей. Научно-технический прогресс ведет к объективному сближению принципов Э. о. с. в различных худож. культурах, выравниванию бытовых потребностей, представлений о личном комфорте, о соотношении красоты и пользы. В буржуазной эстетике тенденция к сближению форм Э. о. с. предстает как альтернатива социальным преобразованиям в об-ве, а в пропагандистских целях используется как средство смазывания социальных противоречий. В социалистическом об-ве Э. о. с. согласуется с принципами марксистско-ленинской эстетики, корректируется утверждаемым ею эстетическим идеалом, совершенствуется соответственно развитию социалистической материальной и худож. культуры. В совр. условиях усиливается значение худож.-образного предвидения изменений Э. о. с., что находит отражение в программах и задачах архитектуры, *дизайна*, *художественной промышленности*, *эстетического воспитания* людей. При этом, однако, важно учитывать не только действие механизма смены *стилей*, *моды*, но и требования социально-экологической целесообразности (*Экологическая эстетика*).

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ (от греч. *aisthêtikos* — чувствующий, чувственный) — исходная *категория эстетики* как науки,

давшая ей имя и определяющая специфику ее предмета во всех его проявлениях: Э. чувство, Э. отношение, Э. вкус, Э. идеал, Э. ценность, иск-во как вид специфически Э. деятельности и т. п. Однако основание Э. как исходной категории не может быть определено в системе понятий самой эстетики, а требует объяснительного принципа, заимствованного из более универсальной познавательной системы. В качестве таковой выступает философия (в средние века на эту роль претендовала теология). В систему философских понятий Э. вошло в XVIII в. Но и до этого связанная с ним проблематика обсуждалась, хотя понятие «Э.» замещалось тогда *прекрасным*. Такое замещение встречается и в совр. эстетике, что, однако, не дает основания для отождествления этих понятий. Э. выступает как общая характеристика категорий эстетики, в ряду к-рых прекрасное является наиболее специфичной (поэтому и используется в качестве эквивалента Э.). С учетом данного замечания правомерно утверждать, что вопрос о природе Э. проходит через всю историю философии. Осн. направления в объяснении Э. начали складываться уже в античности. Для Пифагора абсолютным прообразом прекрасного и тем самым источником эстетического чувства является сам космос. Сократ спустил прекрасное, как эквивалент Э., с неба на землю. Для него прекрасно то, что хорошо приспособлено к определенной цели. В системе идеализма Платона прекрасное (наряду с благом и истиной) — одно из проявлений абсолютной идеи. Если у Платона осн. критерии истины и *красоты* еще совпадают, то Аристотель выделяет специфику Э., обнаруживая ее в иск-ве. Как специфически эстетический вид деятельности иск-во, по Аристотелю, основано на подражании действительности и знании его правил, благодаря чему вещи приобретают соответствующую им форму, доставляющую радость от узнавания подлинного значения вещей. Впервые категориальный статус Э. придал Баумгартен, определив его как способность чувственного познания, к-рое достигает совершенства в иск-ве.

Дидро, столкнувшись с проблемой относительности прекрасного, вводит в определение Э. субъективный момент, хотя и относит его, в духе просветительской идеологии, к разряду предрассудков. Существенный вклад в разработку Э. внес *Кант*, осмыслив его как способность суждения вкуса (*Суждение эстетическое*) об объекте на основе лишеного всякого интереса чувства удовольствия (неудовольствия). Э. выступает у Канта как характеристика субъективной деятельности, к-рая строится по аналогии с предметно-практической (принцип целесообразности). Хотя Кант не ставит вопроса об их взаимосвязи, сама аналогия подводит к этому. Развивая идею Канта об Э. как субъективной деятельности, лишенной к.-л. практического интереса, *Шиллер* характеризует Э. как игру духовных и физических сил человека, в к-рой он реализует себя как целостная гармоничная и свободная личность. Субъективизм в объяснении Э. у Канта и Шиллера был подвергнут критике *Гегелем*, утверждавшим объективную природу Э. В соответствии с принципами своей философии он выводил Э. из деятельности объективного духа, из его имманентной способности созерцать абсолютную идею в ее чувственной форме. Отсюда, по Гегелю, вытекает не только объективность Э., но и его надприродный характер. Для материалиста *Чернышевского* Э. есть отражение объективно прекрасного в действительности. Но стремясь согласовать объективность Э. с его социально-исторической изменчивостью, он вводит в определение Э. субъективный фактор, соотнося прекрасное с понятием человека о достойной жизни. Отстаивая приоритет прекрасного в действительности перед прекрасным в иск-ве, Чернышевский упускал из виду активность самих эстетических отношений, их деятельностный характер. Эту ограниченность, свойственную всему метафизическому материализму, отмечал *Маркс* в «Тезисах о Фейербахе». Методологическим основанием научного объяснения природы Э. является материалистическое объяснение истории. Выводя активность человеческого духа из обществен-

ной практики, марксистско-ленинская эстетика рассматривает Э. как ее необходимый аспект, приобретающий в процессе исторического развития самостоятельное значение. В советской эстетике проблема Э. как собственно теоретическая активно обсуждалась в 60-х гг. В ее осмыслении обозначилось три подхода. «Природная теория красоты» акцентирует внимание на объективном основании Э., отождествляемого с красотой природы. Роль субъекта при этом сводится лишь к истинному или ложному отражению красоты природных форм. «Трудовая концепция» непосредственно связывает Э. с реализацией «сущностных сил человека» в труде как высшей продуктивной форме творческой деятельности. Иск-во в этом контексте выступает как компенсация односторонности труда в условиях его антагонистического разделения. По логике такого подхода, при коммунизме, когда труд вполне обретает свое творческое начало, иск-во утратит необходимость. «Общественная теория Э.» выводит его сущность из общественных отношений, к-рые в процессе общественной практики опредмечиваются в «эстетических качествах». Роль иск-ва при таком подходе сводится к раскрытию и оценке «эстетических качеств», или ценностей, складывающихся до собственно эстетической деятельности (*Деятельность эстетическая*). Значение дискуссии 60-х гг., несмотря на крайности позиций ее участников, состояло в расширении предмета эстетики, выведении Э. за пределы философии иск-ва: Э. предстало во всех его проявлениях, в т. ч. и само иск-во стало рассматриваться как специфически эстетический предмет. В 70-х гг. обозначился деятельностный подход в объяснении специфики Э. в связи с общей ориентацией философии на теорию деятельности как на объяснительный принцип общественно-исторического процесса. Деятельностный подход позволяет «снять» односторонность полемически заостренных концепций 60-х гг., сохраняя и развивая их познавательный потенциал. Он помогает выделить Э. как характеристику общественной практики с т. зр. ее универсаль-

ности, значимости для человека, соразмерности ему. Эта характеристика выражается в чувстве удовольствия, духовного наслаждения. В процессе общественного разделения труда происходит обособление эстетической деятельности, направленной на воспроизводство Э. В результате оно приобретает неограниченную сферу проявления: мы наслаждаемся хорошо сделанной вещью, *артефактом*, произв. иск-ва, красотой звездного неба, нравственными исканиями человека, свободой проявления его творчества по законам красоты.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ — формирование определенного эстетического отношения человека к действительности. В процессе Э. в. вырабатывается ориентация личности в мире эстетических ценностей, в соответствии с представлениями об их характере, сложившимися в данном конкретном об-ве, приобщение к этим ценностям. Одновременно в Э. в. формируется и развивается способность человека к эстетическому восприятию и переживанию, его эстетический вкус и идеал, способность к творчеству по законам *красоты*, к созданию эстетических ценностей в иск-ве и вне его (в сфере трудовой деятельности, в быту, в поступках и поведении). Т. обр., Э. в. обладает двумя осн. функциями, составляющими единство противоположностей: формирование эстетическо-ценностной ориентации личности и развитие ее эстетическо-творческих потенций. Эти функции и определяют место Э. в. в общественной жизни, связь с др. видами воспитательной деятельности. Э. в. сопрягается с нравственным воспитанием, т. к. существует единство между эстетическими и этическими ценностями (*Эстетическое и этическое, Искусство и мораль*). Красота, помимо др. своего назначения, выступает как один из регуляторов человеческих взаимоотношений, способствуя тому, чтобы они становились в полной мере человеческими. Благодаря красоте люди интуитивно тянутся к добру еще до того, как идея добра будет осмысленно воспринята их моральным сознанием. Э. в. развивает все духовные способности челове-

ка, необходимые в различных областях творчества. Мн. часы, к-рые провел, играя на скрипке, А. Эйнштейн, не были похищены у науки, ибо, по собственному свидетельству физика, «настоящая наука и настоящая музыка требует однородного мыслительного процесса». Конфликт между осн. функциями Э. в. возникает тогда, когда эстетические «ценности», в духе к-рых воспитывается человек, выражают интересы реакционных слоев об-ва, являются антигуманистическими по своей сути (напр., пропаганда жестокости, насилия, милитаризма, гонки ядерных вооружений в различных видах и жанрах буржуазной массовой культуры), не только не требуют развития человеческих творческих способностей, а, наоборот, направлены на всяческое их притупление. Если же предполагается формирование личности в духе подлинно эстетических ценностей — таких, к-рые выражают развитие свободы и свободное развитие человека и об-ва, — то функции Э. в. гармонически обуславливают друг друга. Ибо постижение эстетических ценностей, возникающих в процессе творческой деятельности, не может не носить творческого характера. Э. в. осуществляется мн. средствами. Это и бытовая среда жизни человека (*Быта эстетика*), обстановка его трудовой деятельности (*Производственная эстетика*), эстетическая сторона нравственных отношений, спорта (*Эстетика спорта*) и т. п. Важнейшим фактором целенаправленного эстетического воздействия на личность является *искусство*, т. к. в нем концентрируется и материализуется *эстетическое отношение*. Поэтому худож. воспитание — воспитание потребности в иск-ве, развитие его чувствования и понимания, способности к худож. творчеству — составляет неотъемлемую часть Э. в. в целом. Призма иск-ва направляет восприятие эстетических ценностей жизни. Обращаясь к иск-ву, человек как бы вступает в лабораторию творческой деятельности. Иными словами, иск-во участвует в осуществлении как ценностно-ориентационной, так и творческой функций Э. в. При этом Э. в. с помощью иск-ва не сводится только к худож. воспита-

нию. Оно гораздо шире, т. к. предполагает воздействие на эстетические аспекты труда, быта людей, их поведения, а также формирование эстетического отношения к самой действительности. Социальными основаниями несоответствия между осн. функциями Э. в. являются антагонизмы между интересами личности и об-ва, т. к. для личности непосредственно важно развитие ее творческих способностей, а для об-ва — эстетическо-ценностная ориентация во имя укрепления общественной целостности. Идеал коммунизма предполагает об-во, в к-ром «свободное развитие каждого является условием свободного развития всех» (*Маркс К., Энгельс Ф.*, т. 4, с. 447). На социальной основе такого об-ва не может возникнуть конфликт между функциями Э. в. Благодаря тому, что эстетическое отношение к миру объединяет все духовные способности человека, Э. в., нацеленное на формирование человеческой личности в духе подлинно человеческих эстетических ценностей и развитие творческих потенций каждого человека, выступает как важный фактор перестройки всех сфер жизни советского об-ва, обновления социализма, как незаменимое средство формирования целостной, гармонично развитой личности об-ва будущего. Вот почему в программных документах КПСС большое внимание уделяется проблемам Э. в. трудящихся, подрастающих поколений на лучших образцах отечественной и мировой худож. культуры, все большему развитию эстетического начала в труде и быту.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ЭТИЧЕСКОЕ (от греч. *aisthétikos* — чувствующий, чувственный и *étos* — обычай, нрав, характер) — две специфические сферы явлений общественной жизни и формы их оценок; обладая относительной самостоятельностью, они тесно связаны друг с другом, что обнаруживается в отношениях между людьми, в худож. взглядах, представлениях человека (социальной группы, класса). Взаимосвязь Э. и э. принадлежит к числу осн. закономерностей исторического развития *искусства*, определяющих и выражающих его социальную функцию и смысл. Наиболее

очевидно и непосредственно взаимодействии («взаимопроникновение») Э. и э. выступает в явлениях духовной жизни об-ва, в поступках, поведении личности. Как правило, любое общественное явление, поступок или мотив человеческой деятельности обладают одновременно Э. и э. значением (ценностью) и могут быть оценены, с одной стороны, как прекрасное или безобразное, с др. — как добро или зло. Объективный (положительный или отрицательный) критерий Э и э. един, ибо не существует каких-то изолированных «эстетических свойств» действительности, равно как и особых, предметно-обособленных «фактов» морали. Нравственная и эстетическая ценность есть отражение в моральном и эстетическом сознании универсальных потребностей, способностей и целей человека как существа общественно-исторического, т. е. отражение таких потребностей и способностей, к-рые реализуются в любой сфере человеческой деятельности и познания — в труде и быту, в науке и политике, в иск-ве и поведении. Наличие общих объективных предпосылок делает взаимосвязь Э. и э. внутренней, органической. Так, эстетическая оценка есть оценка духовных и физических возможностей, творческих способностей человека как существа родового и поэтому применима к любой области общественной жизни, в т. ч. и к морально-этической сфере. Охватывая предмет или явление целостно, эстетическая оценка в качестве своего необходимого условия предполагает выявление их этической значимости. В свою очередь, этическое содержит предпосылки к тому, чтобы выступать в качестве эстетического. Это обусловлено «вездесущностью» морали, охватывающей своим влиянием и воздействием все сферы человеческой жизнедеятельности, а также непосредственным характером реализации личностью моральных норм и предписаний в своей жизненной практике. Внутреннее родство этих двух сфер нашло отражение в смысловом единстве таких понятий, как *возвышенное, низменное, героическое* и др., где предмет или явление схватываются, оцениваются одновременно с Э. и э. по-

зиций. Однако в общественной жизни и иск-ве соотношение Э. и э. нередко выражается более сложно и противоречиво. Таковы, в частности, случаи, обусловленные несовпадением сущности и явления, содержания и формы в поведении личности, в отношениях между людьми. Положительно оценивая нравственное значение того или иного поступка, мы иногда сознательно пренебрегаем внешней формой его проявления. Или, характеризуя поведение человека с т. зр. соблюдения норм этикета, не касаемся при этом общего уровня нравственного развития личности. Противоречия между Э. и э. могут быть следствием: 1) уродливых социальных условий, как, напр., в буржуазном об-ве, где красота и добро часто исключают друг друга, либо оказываются в противоестественном сочетании: порок, безнравственность претендуют на положительное эстетическое значение, а красота лишается своего этического содержания; 2) одностороннего развития и воспитания личности, когда, напр., внешне привлекательный облик или манеры поведения соседствуют с нравственной пустотой и глухотой, или следование общепринятым нормам морали носит показной, лицемерный характер, что вызывает отрицательную эстетическую оценку окружающих. Преодоление подобных противоречий возможно лишь на основе коммунистического идеала, ставящего своей целью создание всех необходимых условий для всестороннего и целостного развития личности. В сфере худож. творчества идея единства Э. и э. реализуется во взаимоотношениях *искусства и морали*. Иск-во справедливо называют «эстетической школой нравственности» (*Герцен*), оно является специфическим и потому незаменимым средством осмысления моральных проблем, пропаганды этического идеала об-ва (или класса), нравственного воспитания человека. Моральная проблематика составляет важнейшую часть содержания худож. произв.; эстетическая ценность и гуманистическая функция худож. творчества в немалой степени определяется тем, что *Толстой* назвал «нравственным направлением» художника; ху-

дож. анализ и воплощение избранной автором *темы* происходит на основе определенного единства Э. и э. оценок. В марксистско-ленинском понимании единство иск-ва и морали не означает ни отождествления, ни поглощения одной формы общественного сознания др. Исходя из этого, эстетика социалистического иск-ва решительно отвергает как морализаторскую, так и «имморальную» его концепции. Первая смешивает и отождествляет задачи иск-ва и морали, цели художника и моралиста, подменяя дидактикой, голым назиданием этическое значение иск-ва, неотделимое от его эстетической ценности. Вторая — противопоставляет иск-во и мораль как несовместимые, исключающие друг друга сферы, либо приносит этическое в «жертву» красоте, лишенной нравственного, духовно-человеческого содержания (т. наз. «чистое» иск-во и различные формы псевдореалистического иск-ва). Цели настоящего иск-ва и подлинной нравственности в конечном счете совпадают; причина возникающих между ними коллизий лежит не в природе иск-ва, как иногда полагают, а в реально-исторических условиях существования и развития их субъекта — человека, общественного индивида. Этическое содержание и значение произв. иск-ва не сводится к образной иллюстрации нравственных представлений, норм, конфликтов; оно определяется ролью иск-ва и способностью художника к выработке и совершенствованию норм морали в соответствии с прогрессивным общественным идеалом. При этом этическую ценность имеет сам эстетический принцип (красота и *художественность*). Нравственное возвышение человека — такова благородная цель и миссия социалистического иск-ва.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ — см. *Отношение эстетическое*.

ЭСТРАДНОЕ ИСКУССТВО (от фр. *estrade* — помост, возвышение) — синтетический вид *сценического искусства*, объединяющий малые формы *драмы, комедии, музыки*, а также пение, худож. чтение, *хореографию*, эксцентрику, *пантомиму*, акробатику, жонглирование, иллюзионизм и т. д. Несмотря на свою

интернациональную природу, Э. и. сохраняет народные корни, к-рые придают ему особую национальную окраску. Зародившись в эпоху Возрождения на уличных подмостках и начав с клоунады, примитивных *фарсов*, скоморошества, Э. и. в разных странах эволюционировало по-разному, отдавая преимущественное предпочтение то одним, то др. *жанрам*, тем или иным образам-маскам. В эстрадных программах возникших позднее салонов, кружков и клубов, в балаганчиках, мюзик-холлах, кафешантанах, кабаре, театрах миниатюр и на сохранившихся эстрадных садово-парковых площадках преобладают жизнерадостный *юмор*, острословные пародии и шаржи, едкая общежитейская *сатира*, заостренная *гипербола*, *буффонада*, *гротеск*, игривая *ирония*, задушевная *лирика*, модные танцевально-музыкальные ритмы. Отдельные номера полифонической пестроты дивертисмента нередко скрепляются на эстраде *конферансом* или несложным *сюжетом*, а театры одного или двух актеров, *ансамбли* (балетные, музыкальные и пр.) — оригинальным репертуаром, собственной драматургией. Э. и. ориентируется на самую широкую аудиторию и опирается прежде всего на *мастерство* исполнителей, на их технику перевоплощения, умение создавать лаконичными средствами эффектную зрелищность, яркий характер — чаще комедийно-отрицательный, чем положительный. Обличая своих антигероев, Э. и. обращается к метафорическим чертам и деталям, к причудливому переплетению правдоподобия и карикатуры, реального и *фантастического*, способствуя тем самым созданию атмосферы неприятия их жизненных прототипов, противостояния их процветанию в действительности. Для Э. и. типичны злободневность, сочетание в лучших образцах развлекательности с серьезным содержанием, воспитательными функциями, когда веселье дополняется разнообразием эмоциональной палитры, а подчас и социально-политической, гражданской патетикой. Последнего качества лишен порожденный буржуазной *массовой культурой* шоу-бизнес. Почти всем оперативным «ма-

леньким», «легким» разновидностям Э. и., включая распространенные «капустники», свойственны сравнительно короткие сроки существования, быстрая амортизация масок, что зависит от исчерпанности актуальности темы, реализации социального заказа, смены интереса и потребностей зрителей. Будучи одним из наиболее подвижных *видов искусства*, Э. и. в то же время более др. иск-в подвержено болезни штампования, снижения худож.-эстетической ценности талантливых находок, вплоть

до превращения их в *кич*. На развитие совр. Э. и. сильное влияние оказывают такие *«технические» искусства*, как кино и особенно *телевидение*, часто включающее в свои программы эстрадные представления, концерты. Благодаря этому традиционные формы и приемы эстрады обретают не только бóльшую масштабность и распространенность, но и психологическую глубину (использование крупного плана, др. *изобразительно-выразительных средств* экранных иск-в), яркую зрелищность.

Ю

ЮМ (Hume) Дэвид (1711—76) — англ. философ, представитель философского скептицизма и агностицизма. Общефилософские идеи Ю. отразились на его эстетических воззрениях. Внимание Ю. сосредоточено прежде всего на субъективной стороне *эстетического отношения*. Исследуя психологические особенности суждений вкуса (*Вкус эстетический*), он стремился найти законы красоты, точнее, общие для людей нормы или принципы, на основании которых выносятся эстетические оценки, различаются *прекрасное* и *безобразное*. Наблюдения над характером функционирования психологического механизма эстетического вкуса привели его к выводу, что эта способность человека — не простая чувственная реакция на внешний раздражитель, что к ней подключается воображение, ассоциации и даже разум. И все же Ю. был склонен абсолютизировать субъективную сторону эстетического отношения и отождествлять красоту с вызванными ею переживаниями. Не найдя устойчивых объективных оснований для доказательства наличия у человечества общего вкуса, Ю. апеллирует к высшей для просветительской философии инстанции — «общему чувству», или здравому человеческому уму, противящемуся любым нравственным и эстетическим извращениям. В суждении о механизме психологического воздействия *трагедии* Ю. предвосхитил открытие Шиллером закона противоречия формы и содержания в искусстве и формулу «противотечения чувств» *Выготского*. Эстетические взгляды Ю. нашли отражение в соч.: «Трактат о человеческой природе» (1739—40), «Эссе» (1741).

ЮМОР (англ. humour — причуда, нрав, настроение) — особый вид *комического*; специфическое переживание противоречивости воспринимаемого объекта, в эстетической оценке которого сочетается серьезное и смешное при преобладании позитивного момента в смешном. Как форма эстетического переживания (*Чувство эстетическое*), Ю., в отличие от *иронии* и остроумия, интеллектуальных по своей природе, относится ко всему душевному строю человека, выступает как свойство его характера. Своеобразие Ю. связано с тем, что в противоположность другим формам комического, исходящим из интеллектуально постигаемого несоответствия между притязаниями к.-л. явления на значительность и его действительной ничтожной сущностью, Ю. предполагает умение увидеть *возвышенное* в ограниченном и малом, значительное в смешном и несовершенном. Если ирония обнаруживает за видимой серьезностью ничтожное или смешное, то Ю., наоборот, раскрывает серьезность и значительность того, что кажется смешным. В истории эстетики отмечались «субъективный» характер Ю., его личностная обусловленность, когда смеющийся не отделяет себя от смешного как чего-то чуждого и враждебного (в этом смысле Ю. противостоит иронии, *сатире*, остроте и т. п.). Внутреннее участие в том, что представляется смешным, — специфика Ю. В нем нет такой конвульсивной напряженности отталкивания, которая характеризует другие виды смеха: внешним выражением Ю. является скорее улыбка, чем собственно смех. Это не осмеяние, свойственное сатире, не релятивистское парение

иронии, а примиряющая улыбка, часто улыбка «сквозь слезы», выражающая внутреннее принятие мира, несмотря на все его несовершенство. Значение философско-эстетической категории Ю. получил в XVIII в. Теория Ю. была подробно разработана в эстетике *романтизма*, прежде всего *Жан Полем*, к-рый видел в Ю. специфически «романтическую» форму комического. Согласно Жан Полю, Ю.— это *возвышенное* «наизнанку», он соразмеряет и связывает бесконечное с малым; в юмористическом смехе содержится и скорбь, и величие. Ю. универсален — это взгляд на мир в целом, а не на отдельные его явления — и субъективен — это рефлексия субъекта, способного поставить себя на место комического объекта и приложить к себе мерку идеала. К. В. Зольгер рассматривает Ю. как двойственное чувство величия и несовершенства бытия, отмечая взаимную связь *трагического* и комического в Ю. В эстетике *Гегеля* Ю. связывается с заключительной стадией худож. развития; «субъективный Ю.» как произвольная ассоциативная игра худож. фантазии, по существу, отождествляется Гегелем с критикуемой им романтической иронией. Суммируя эти и др. трактовки и определения Ю., можно их выразить в краткой формуле: Ю.— это субъективная копия объективного комизма. Как форма эстетического чувства, духовная способность человека понимать комическое, в нетеоретической форме схватывать противоречия бытия, Ю. предполагает высокие эстетические идеалы, иначе неизбежно он девальвируется, теряет свой очищающий эффект (*Катарсис*), превращаясь в цинизм, пошлость, скабрзность. Не случайно классики мирового иск-ва — У. Шекспир, Ч. Диккенс, А. П. Чехов, К. Чапек, Ч. Чаплин и др.— нередко использовали свойственный Ю. дружелюбный смех для выражения сущности положительных героев, раскрытия за внешней комедийностью *прекрасного*, гуманистического начала в человеке.

ЮНГ (Jung) Карл Густав (1875—1961) — швейц. психолог и психиатр, создатель «аналитической психологии», реформатор психоанализа *Фрейда*. Эс-

тетические взгляды Ю. характеризуются десексуализацией психоаналитических представлений о худож. творчестве и иск-ве. В отличие от Фрейда Ю. считал, что инфантильные сексуальные желания могут иметь значение для художника лишь как человеческого существа, а не как творца, создающего *шедевры*. Если Фрейд сближал механизмы худож. творчества с невротами, то Ю. источник его видел в «коллективном бессознательном», *архетипе*, представляющем собой зафиксированные в структуре внутреннего мира человека следы памяти человеческого прошлого, опыта, передаваемого из поколения в поколение. И следовательно, сущность любого худож. произв. заключается не в его обремененности индивидуально-личностными особенностями творца; оно как бы говорит от имени духа всего человечества. Ю. проводит различие между двумя типами худож. деятельности: интравертированной, характеризующейся установкой на внутренний мир, и экстравертированной, ориентированной вовне. Ю. различает также два вида худож. произв.: психологические, основанные на функционировании «индивидуального бессознательного», отражающего личностный опыт художника, и визионерские, где определяющую роль играет «коллективное бессознательное». Визионерский тип творчества чрезвычайно редок. Этот «дар творческого огня», по Ю., присущ только избранным. В целом эстетические взгляды Ю. базировались на постулатах, согласно к-рым иск-во является предметом исключительно эстетическо-худож., а не психологического рассмотрения, природа же творчества вообще закрыта для человеческого познания. Тайна «творческого начала», согласно Ю.,— это такая проблема, к-рую психология может лишь описать, но не разрешить. Его представления об иск-ве и худож. деятельности оказали влияние на творчество Дж. Джойса, Г. Гессе, *Элиота*, *Рида*. Они получили отражение в работах Ю. «Об отношении аналитической психологии к поэзии» (1922), «Психология и литература» (1930), «Пикассо» (1932), «Улисс» (1932).

Я

ЯЗЫК ИСКУССТВА — совокупность исторически сложившихся, особых в каждом *виде искусства* материальных средств и приемов создания худож. образа, т. е. *изобразительно-выразительных средств*. Термин «Я. и.» имеет метафорический характер, основан на аналогии между изобразительно-выразительными средствами иск-ва и словесным языком. Подобно тому как реальность мысли проявляется в словесном языке, реальность худож. образа проявляется в Я. и. Как и словесная речь, Я. и. обладает внутренними законами своего развития, особыми в каждом виде иск-ва. В отличие же от словесного языка элементы Я. и. обладают не конкретным предметно-понятийным значением, а лишь возможностями, предпосылками образного значения, реализуемыми художником в процессе творчества в конкретной форме худож. произв., к-рая образуется из взаимосвязи этих элементов (*Содержание и форма в искусстве*). Т. обр., Я. и. не существует вне сферы иск-ва. Он исторически развивается, обогащаясь новыми элементами в соответствии с *прогрессом в искусстве*, с возникновением новых его видов. Он эволюционирует медленнее, нежели образное содержание худож. творчества. В этой сфере в наибольшей степени сказывается значение преемственности и традиций в развитии иск-ва (*Преемственность в искусстве, Традиция и новаторство*).

ЯПОНСКАЯ ЭСТЕТИКА. — Хотя термин «эстетика» («багаку» — буквально «наука о красоте») появился в Японии лишь в конце XIX в., философско-худож. традиция осмысления поня-

тия *красоты* насчитывает там более тысячи лет. Под классической Я. э. следует понимать комплекс средневековых эстетических представлений, выросший на основе древн. фольклорного творчества и элементов заимствованной и модифицированной иноземной культуры, гл. обр. кит., а также корейской и инд. Япон. эстетическое сознание не знало философских концепций. Все теоретические построения Я. э. создавались представителями разных видов худож. творчества, включая мастеров чайного действия, каллиграфов и др., а эстетические трактаты принимали форму практических наставлений, в к-рых раскрывались секреты *мастерства* и рисовались идеальные модели, складывающиеся на основе нормативных предписаний. Большинство этих трактатов (напр., карон — «рассуждения о поэзии», бунгэйрон — «рассуждения об иск-вах») строится в форме диалогов мастера и ученика или эссе. Сущность эстетических понятий раскрывается в классической Я. э. обычно не аналитически, а при помощи примера, чаще всего стихотворного, что нередко приводит к противоположным их толкованиям. В осмыслении красоты гл. место принадлежит понятию «югэн». Иероглифический бинном кит. происхождения югэн-но би, или «красота югэн» («сокровенное», «таинственное», «глубинно-прекрасное»), впервые встречается в богословском соч. эпохи Хэйан (794—1185) — периода классической япон. древности. Его религиозно-философское происхождение придало специфические черты япон. средневековому иск-ву и возникающему от соприкосновения с ним и красотой природы

эстетическому переживанию, в к-ром особую роль играло обнаружение сокровенной сути вещей, таящейся под их внешней оболочкой. Дзэами Мотокиё (1363—1443), драматург и актер театра Но, понимал югэн как «присутствие элегантного, спокойного, глубокого, смешанного с чувством изменчивости». В таком толковании красоты сказалось воздействие на худож. сознание японцев буддийской идеи бренности и непостоянства (мудзё). Под влиянием социально-исторических факторов понятие красоты эволюционировало в Я. э. от пышности к скромности, от яркости к сдержанности, простоте и бедности. Поэт и теоретик жанра рэнга (специфического для япон. поэзии писания стихов «по кругу») Синкэй (1406—75) определял югэн как «изысканную скудость» (котан) и уподоблял истинную красоту красоте мерцающего льда. Его характеристика красоты как «холодно-высохшего» (хиэ-ясэру) предвосхитила появление в конце средневековой эпохи эстетических категорий «ваби» и «саби», используемых применительно к чайной церемонии и поэзии хокку и содержащих значения «печаль», «унылость», «заброшенность» (ваби присущи семантические оттенки скудости и ущербности, саби — одинокой грусти). Для япон. эстетического сознания было характерно восприятие находящегося в постоянном движении мира как лишенного к.-л. определенности, завершенности. Ощущение невозможности адекватно выразить скрытую под покровом изменчивости глубинную его суть, оборачивалось в иск-ве приверженностью к «значащим умолчаниям», противостоянием принципу тщательной выписанности, детализации, развернутых худож. описаний. Утверждалась поэтика фрагмента, отдельного штриха, семантически насыщенного многозначительного намека, к-рый был скорее обозначением темы, чем ее раскрытием, порождая особое настроение при восприятии произв. иск-ва — т. наз. «избыточное (по отношению к непосредственно явленному) чувство» (ёдзё или амари-но кокоро). В поэзии это достигалось, напр., окончанием текста существительным с экскламационной (вос-

клицательной) частицей, что предполагало дополнение и дочувствование оборванного высказывания читателем. В живописи развитие худож. образа продолжалось в незаполненном белом пространстве (ёхаку), в к-ром умозрительно распознавалась духовная суть изображенного на картине. В музыке осн. эстетическую нагрузку несли паузы, заполненные замирающими колебаниями и т. д. Т. обр., принцип ёдзё би («красоты послечувствия») служил обнаружению внутренней гармонии, созданию особой эстетической атмосферы — невидимой, неслышимой, но возникающей как отзвук мира вещей. «Избыточная красота» оказывалась тем самым важной частью категории «югэн». Представление о невыразимости в произв. иск-ва полноты худож. переживания получило в Японии мощный импульс от буддийской идеи невозможности выражения истины в знаке. Религиозное выражение «дух образа вне слов» (гэнгай-но кэйки) применительно к худож. тексту было осмыслено как признание значения супраинформативного, эмпатического (*Эмпатия*) воздействия иск-ва. Все это и определило высокий статус иск-ва в средневековой япон. культуре как непрременной формы духовной деятельности, в значительной мере заменявшей японцам отвлеченное философствование, строгую догматику и богословие. В иносказательной форме оно намекало на невыразимую истину, служило медиатором сознания. Живое чувство единения с природой, наложившись на более поздние представления о ней как космическом теле Будды, позволяло видеть сакральный смысл в изображении ветки цветущей сакуры, а икону гармонии мировых начал — в пейзажной картине. В акте создания произв. иск-ва моделировались идеальные принципы отношений между людьми. Этические максимы воплощались в формах эстетизированного бытия. С этим связана и такая особенность япон. иск-ва, как коллективное творчество. Игровая атмосфера, возникающая в акте рэнга или в процессе чайного действия, способствовала возникновению ощущения «единого сердца» (иссин). С ус-

тановкой на создание искусственной эстетизированной атмосферы связан высокий уровень синтетичности япон. иск-ва. Строгого разделения на *виды искусства*, как правило, не существовало. В одном худож. произв. обычно соседствовали, дополняя и обогащая друг друга, изображение и слово (напр., в виде записанного на фоне пейзажа стихотворения). Феномен театра Но представлял собой органическое соединение поэтического слова в речитативном исполнении, *музыки, песни и танца*; синтетичными были также чайное действо и др. формы эстетического творчества. Во взаимодополнительности разных видов иск-в проявился эстетический принцип фукуго би («красота многосоставности»). Идентификация худож. деятельности и религиозного служения породили в сознании средневековых япон. авторов представления о том, что занятия иск-вом есть способ продвижения к идеальным ценностям, осуществления праведной, религиозно-нравственной жизни. Классические япон. иск-ва — монохромная живопись, поэтические *миниатюры*, сухой сад из камней и песка — служили выражением того, что не могло быть изображено в знаковой форме. Произв. иск-ва были своего рода камертонами, позволяющими ловить «проблески пустоты», ощущать мусинно би («красоту ничто»). «Мусин» как часть категории «югэн» была особенно популярна в Я. э. эпохи Муромати (1336—1576); в позднесредневековую эпоху религиозно-философское наполнение произв. иск-ва несколько уменьшилось, но вплоть до нового времени худож.-эстетическое сознание определяло собою общественное сознание Японии в целом. Как философская дисциплина эстетика стала складываться в Японии лишь в эпоху Мэйдзи (1868—1912), когда начался процесс основательного знакомства японцев с достижениями западной культуры, освоения философского наследия Запада. Одновременно первые ориентированные на эстетику философы Японии занялись разработкой понятийного аппарата, к-рый лег в основу япон. эстетической

науки и продолжает отчасти использоваться ею и сегодня. К этому же периоду относится организационное оформление япон. эстетической мысли: сначала на базе филологических факультетов императорских ун-тов Токио и Киото были сформированы центры эстетических исследований, затем в 1893 г. основан Институт эстетики при Токийском ун-те, а в 1895 г. — при ун-те Киото. В числе наиболее активных представителей япон. эстетической мысли первой половины XX в. были Такаяма Риндзиро, Оцука, Ониси Ёсинори, Такэути Тосио, но их концепции не отличались оригинальностью. Основоположителем национальной эстетической науки можно считать Нисида Китаро (1870—1945), создавшего самобытную теорию, в к-рой в качестве фундамента эстетического познания и стержня творческой активности художника выступает *интуиция*. Склоняясь к кантианскому пониманию эстетики как науки, изучающей внеопытные формы чувства, Нисида утверждал, что чувство *прекрасного* возникает от взаимодействия субъекта и объекта, конструируемого самим же сознанием. Субъективизируя, т. обр., категорию прекрасного, он фактически отождествлял субъект и объект в сфере иск-ва. С начала 30-х гг. XX в. в Я. э. возобладала национал-шовинистическая тенденция, в соответствии с к-рой утверждалось превосходство иск-ва Японии над иск-вом всех др. народов. Лишь с 60-х гг. этот «период мрака» сменяется позитивным развитием япон. эстетической мысли, к-рая обращается к осмыслению истоков и специфики национальных худож. представлений, выявлению влияния экономических и социально-политических условий на становление традиционных видов иск-ва и формирование эстетических категорий (Нисида Масаёси, Уэда Макото). Характерная черта япон. эстетической традиции, согласно Уэда, — ее «нефилософичность». Художники прошлого ставили истину иск-ва выше научной истины на том основании, что оно воплощает знание на более близком к реальности уровне, чем философия. Если Уэда делает акцент на реальности, лежащей в ос-

нове всего сущего, включая и эстетические представления, то Идзуцу Тосихико и Идзуцу Тоё ставят перед собой задачу обнаружения «философских структур», лежащих в основе япон. культуры, в т. ч. худож., абсолютизируя при этом национально-особенное в ее содержании. Эстетический опыт японцев, утверждают Идзуцу, основан на специфическом «ряде метафизики, базирующейся на реализации семантической артикуляции сознания и внешней реальности», что и определяет функциональную сферу япон. чувства красоты. Идзуцу стремятся показать подходы к этой реальности (носящей буддийский характер) путем анализа индивидуального сознания, самого процесса худож. творчества. В качестве средства такого анализа, наряду с понятиями буддизма и япон. традиционными эстетическими категориями, они используют понятийный аппарат, выработанный неэциентистскими направлениями западноевроп. философии, особенно экзистенциализмом (*Экзистенциализма эстетика*). К теоретическому осмыслению эстетического принципа «пустоты», исходного для япон. и — шире — восточного иск-ва, обратился Накамура Юдзи, к-рый основывает противопоставление культурных матриц Востока и Запада на сущностной дихотомии «теоретическое — практическое» (аналитическое расчленение мира, характерное для европ. культуры, противостоит в япон. культурном круге идущему еще от архаического мира ощущению целостности бытия). Однако Накамура неправомерно пытается вывести особенности япон. традиционных иск-в и выработанную в их рамках «эстетику пустоты» из абстрактного основания — «действующей интуиции», понятия, заимствованного из философского арсенала Нисиды Китано. Проблеме специфики япон. традиционных иск-в, включая все богатство эстетического содержания чайной церемонии и воинских иск-в («бугэй»), посвящены также исследования Кобата Дзюндзо. Его усилия были направлены на то, чтобы внести коррективы в обобщения мировой эстетической мысли, в т. ч. в классификацию иск-в, с учетом

опыта формирования эстетического чувства в восточных регионах. Однако, отягощенный влиянием западноевроп. эстетики и худож. практики, он не нашел в этой классификации места для группы традиционных япон. иск-в, отнеся их к разряду «квазиискусств». Совр. Япония — страна передовой технологии. Не случайно поэтому появление на ее «эстетическом горизонте» теоретиков сциентистской ориентации. Среди них Кавано Хироси, считающий своеобразие национальных худож. традиций досадным препятствием для триумфального шествия по планете «компьютерного иск-ва». Абсолютизируя эстетическую роль компьютера, он рассматривает его не как подручное средство в руках художника-творца, позволяющее достичь новых худож. эффектов, а как «самодостаточного квазихудожника». В противоположную крайность впадает Имамита Томонобу. В предложенной им «философии будущего» иск-во предстает автономным, «самостоявшимся» феноменом, автоматически способным противостоять унифицированной техносреде. Однако противостоять последней может не само по себе иск-во, а лишь его творец — человек, утверждающий свою уникальность и самобытность в борьбе с «унифицированным раем» механизированной жизни. Именно такую т. зр. относительно роли иск-ва и художника отстаивает марксистская эстетическая мысль, позиции к-рой все более укрепляются в совр. Японии.

ЯСПЕРС (Jaspers) Карл (1883—1969) — нем. философ, представитель экзистенциализма, внесший большой вклад в разработку его не только философских основ, но и эстетических, культурологических представлений (*Экзистенциализма эстетика*). Проблемы роли иск-ва, эстетической деятельности, духовного творчества вообще мыслятся им неотделимыми от проблем существования человека в мире и того, как оно постигается, переживается человеком. Я. начал свою деятельность как психолог. Его исследования психологии худож. и др. видов творчества (в т. ч. в психопатологическом аспекте), а так-

же особенностей личности творцов (среди них — поэт Ф. Гёльдерлин, художник В. ван Гог, писатель А. Стриндберг) послужили важной вехой на пути становления Я. как философа экзистенциалистского плана, подведя его к философской проблематике «психологии мировоззрений» (понимаемых как выражение различных психологических типов личности), а затем и к анализу «духовной ситуации эпохи». Его исходным идеалом был гуманизм, каким он сформировался в эпоху Просвещения, а представление о культурной широте, отождествляемой с широтой разума, ассоциировалось с именем *Гёте*. Однако углубление в духовные процессы совр. ему кризисной эпохи убедило его в том, что традиционная оптимистическо-рационалистическая культура не в состоянии дать ответы на коренные вопросы человеческого бытия. Последние требовали не систематизированного научного анализа с использованием рационально-рассудочных средств, а «экзистенциального высветления» («прояснения»). Человеческая самость (экзистенция, не объективируемая свободная воля человека), по мнению Я., с особой силой проявляется в пограничных ситуациях (смерти, страдания, вины и т. п.). Она имеет смысл лишь тогда, когда соотносит себя с др. (в акте коммуникации — глубоко личностного, интимного общения) и с трансценденцией (выходя, прежде всего в акте философской веры, к некоему «абсолютному пределу» бытия и мышления). Экзистенция обращается к трансценденции (трансцендирует) с помощью шифров, творимых и принимаемых ею. С опредмечиванием шифров, приданием им предметно-образного характера и превращением в *символы* связаны, по Я., такие виды духовного творчества, как религия и иск-во. Относя иск-во, в отличие от нау-

ки, к иррациональной деятельности, он вместе с тем наделяет его свойством «нерациональной всеобщности», имея в виду общезначимость его образов. При всем различии между философией (философской верой) и религиозным, худож. творчеством они наряду с экзистенциальной коммуникацией, считает Я., способствуют «прорыву» объективированного мира, выходу человека за пределы своего замкнутого, эгоистического «я». Однако в совр. эпоху (Я. называет это время агероическим) такому «прорыву», осознанию «последних вопросов бытия» препятствуют погруженность человека вовне, в анонимность, обезличенность его существования, его «омассовление». Отсюда так важна, с т. зр. Я., проблема «осевого времени» истории. Таковым он считает несколько веков в сер. 1-го тысячелетия до н. э., когда происходит демифологизация сознания, формируются мировые религии (или закладываются предпосылки для их формирования), возникает философия, развивается иск-во (прежде всего греческая *трагедия*), благодаря к-рым человек освобождается от непосредственного отношения к миру, начинает осознать свою конечность, хрупкость своего существования и вместе с тем обретает образы и идеи, помогающие ему «продолжать жить». В обращении к «осевому времени», к этим истокам духовной общности Востока и Запада Я. усматривает важное средство достижения общечеловеческой коммуникации, несмотря на различие культур. Осн. работы, в к-рых получили выражение эстетические взгляды Я.: «Психология мировоззрений» (1919), «Духовная ситуация эпохи» (1931), «Истоки и цель истории» (1949), «Разум и противоразумие в наше время» (1950), «Судьба и воля» (1967), «Шифры трансценденции» (изд. 1970).

ТЕМАТИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ОСНОВНЫХ СТАТЕЙ СЛОВАРЯ

ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИКИ

Эстетика как наука

- Законы эстетики — 91
- Искусство — 118
- Искусствоведение — 121
- Категории эстетики — 141
- Культура эстетическая — 169
- Мера в эстетике — 200
- Метаэстетика — 203
- Отношение эстетическое — 244
- Производственная эстетика — 276
- Психология искусства — 283
- Психология художественного творчества — 284
- Техническая эстетика — 351
- Ценность эстетическая — 392
- Экологическая эстетика — 407
- Экология культуры — 408
- Эстетика — 416
- Эстетика и семиотика — 419
- Эстетика и теория информации — 420
- Эстетическое — 422

История эстетической мысли

- Античная эстетика — 15
 - Архетип — 20
 - Ассоциация в искусстве — 23
 - Калокагатия — 135
 - Катарсис — 140
 - Мимесис — 204
 - Риторика — 297
- Арабо-мусульманская эстетика — 16
- Арабская эстетическая мысль — 17
- Византийская эстетика — 39
- Возрождения эстетика — 44
- Гедонизм в искусстве — 56
- Древнерусская эстетика — 85
- Золотое сечение — 94
- Индийская эстетика — 110

- Китайская эстетика — 144
- Латиноамериканская эстетическая мысль — 175
- Мифология — 207
- Негро-африканская эстетика — 227
- Неокантианства эстетика — 230
- Неоплатонизма эстетика — 231
- Позитивизма эстетика — 262
- Просвещения эстетика — 279
- Революционно-демократическая эстетика — 291
- Славянофилов эстетика — 318
- Средневековая эстетика — 329
- Утопического социализма эстетика — 366
- Японская эстетика — 431

Эстетические теории и методы исследования

- Аналитическая эстетика — 14
- Арабская эстетическая мысль — 17
- Вчувствования теории — 50
- Генеративная эстетика — 57
- Герменевтика и искусство — 58
- Деконструкция — 71
- Игры теории — 96
- Изоляционизм — 103
- Индийская эстетика — 110
- Интуитивизм в эстетике — 115
- Информационная эстетика — 116
- Иррационализм в эстетике — 118
- «Искусство для искусства» — 120
- Искусствоведение — 121
- Китайская эстетика — 144
- Контекстуалистская эстетика — 157
- Культурно-исторический метод — 171
- Латиноамериканская эстетическая мысль — 175
- Метаэстетика — 203
- Негро-африканская эстетика — 227
- Незавершенности теории — 230

- Неокантианства эстетика — 230
 Неоплатонизма эстетика — 231
 Неотомизма эстетика — 232
 Неофрейдистские эстетические теории — 233
 Персонализма эстетика — 253
 Плюрализм в эстетике — 261
 Подражания теория — 262
 Позитивизма эстетика — 262
 Прагматизма эстетика — 268
 «Производственного искусства» теория — 277
 Психопоэтика — 285
 Рецептивная эстетика — 295
 Семантическая эстетика — 310
 Советология культурная — 320
 Структурно-семиотическая эстетика — 334
 Сублимация — 335
 Феноменологическая эстетика — 370
 Философии жизни эстетика — 372
 Формализм — 376
 Франкфуртская школа — 380
 Фрейдизм и художественное творчество — 382
 Функционализм — 383
 Экзистенциализма эстетика — 406
 Экологическая эстетика — 407
 Экология культуры — 408
 Эмпатия — 413
 Эстетика и семиотика — 419
 Эстетика и теория информации — 420
 Японская эстетика — 431

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ

Деятельность эстетическая — 75

- Авторство в искусстве — 7
 Амбивалентность — 13
 Артизация — 20
 Законы эстетики — 91
 Искусство — 118
 Культура художественная — 168
 Ландшафт — 175
 Мышление художественное — 220
 Отношение эстетическое — 244
 Потребность эстетическая — 266
 Произведение художественное — 274
 Способность эстетическая — 329
 Текст художественный — 347
 Установка эстетическая — 365
 Эстетическое — 422

Виды эстетической деятельности

- Архитектура — 21
 Быта эстетика — 35
 Восприятие эстетическое — 49
 Деконструкция — 71
 Дизайн — 79
 Карнавал — 140
 Критика художественная — 163
 Миф — 206
 Народное искусство — 223
 Праздник — 269
 Промыслы народно-художественные — 277
 Профессиональное искусство — 282
 Ремесло художественное — 292

- Садово-парковое искусство — 304
 Самодеятельное искусство — 305
 Созерцание эстетическое — 323
 Стайлинг — 331
 Суждение эстетическое — 336
 Творчество художественное — 344
 Фольклор — 374
 Художественная промышленность — 389
 Художественная самодеятельность — 389
 Эстетическая организация среды — 422

Отношение эстетическое — 244

- Аура — 23
 Вкус эстетический — 42
 Дистанция эстетическая — 80
 Идеал эстетический — 97
 Интенциональность — 113
 Ирония — 117
 Катарсис — 140
 Оппозиция эстетическая — 242
 Оценка эстетическая — 246
 Пафос — 251
 Романтика революционная — 302
 Сарказм — 305
 Установка эстетическая — 365
 Ценность эстетическая — 392
 Чувство эстетическое — 396
 Экспрессия, экспрессивность — 409
 Эмпатия — 413
 Эстетическое — 422
 Эстетическое и этическое — 425
 Юмор — 429

Эстетические категории и ценности

Безобразное — 28
 Возвышенное — 43
 Гармония — 53
 Героическое — 60
 Грация — 67
 Идиллическое — 101
 Изящное — 103
 Калокагатия — 135
 Категории эстетики — 141
 Комическое — 153
 Гротеск — 68
 Сарказм — 305
 Сатира — 307
 Фарс — 369
 Юмор — 429
 Красивое — 161
 Красота — 162
 Низменное — 235
 Патетическое, патетика — 251
 Прекрасное — 271

Совершенство — 319
 Трагическое — 357
 Ужасное — 363
 Фантастическое — 368
 Физическое совершенство — 371
 Ценность эстетическая — 392
 Чудесное — 396
 Экстравагантное — 410
 Эксцентричность — 410
 Эстетическое — 422

Сознание эстетическое — 324

Вкус эстетический — 42
 Воображение художественное — 46
 Идеал эстетический — 97
 Интенциональность — 113
 Мышление художественное — 220
 Оценка эстетическая — 246
 Созерцание эстетическое — 323
 Суждение эстетическое — 336
 Чувство эстетическое — 396

ИСКУССТВО КАК ВИД ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

**Отношение искусства
к действительности**

Абстракция художественная — 4
 Воображение художественное — 46
 Дистанция эстетическая — 80
 Документальность в искусстве — 82
 Идеализация — 98
 Изобразительность, изображение — 102
 Интеллектуализм в искусстве — 112
 Мимесис — 204
 Образ художественный — 239
 Отражение художественное — 245
 Пластика — 257
 Подражания теория — 262
 Правда художественная — 266
 Правдоподобие — 268
 Пространство и время в искусстве — 280
 Ритм — 296
 Символ — 311
 Симметрия — 314
 Современность в искусстве — 321
 Типизация — 352
 Типическое — 353
 Урбанизм — 364
 Условность — 364

Творчество художественное — 344

Авторство в искусстве — 7
 Антиципация — 15
 Вдохновение — 37
 Вымысел художественный — 51
 Гений художественный — 57
 Замысел — 92
 Импровизация — 107
 Индивидуальность в искусстве — 109
 Интерпретация — 114
 Интонация — 114
 Интуиция эстетическая — 115
 Исполнение — 133
 Классика в искусстве — 147
 Коммуникация художественная — 154
 Манера — 189
 Мастерство — 195
 Мера в искусстве — 200
 Мировоззрение художника — 205
 Оригинальность — 243
 Пафос — 251
 Преимственность в искусстве — 271
 Произведение художественное — 274
 Психология художественного творчества — 284

Свобода художественного творчества — 309
 Талант художественный — 341
 Творческий метод в искусстве — 342
 Творческий процесс в искусстве — 344
 Тенденциозность в искусстве — 350
 Традиция и новаторство в искусстве — 359
 Художник — 390

Психология искусства — 283

Антиципация — 15
 Архетип — 20
 Ассоциация в искусстве — 23
 Аура — 23
 Вдохновение — 37
 Воображение художественное — 46
 Интенциональность — 113
 Интуиция эстетическая — 115
 Катарсис — 140
 Синестезия — 314
 Субминация — 335
 Установка эстетическая — 365
 Фрейдизм и художественное творчество — 382
 Чувство эстетическое — 396
 Эмпатия — 413

Мышление художественное — 220

Абстракция художественная — 4
 Амбивалентность — 13
 Ассоциация в искусстве — 23
 Воображение художественное — 46
 Вымысел художественный — 51
 Индивидуализация — 108
 Интеллектуализм в искусстве — 112
 Концепция художественная — 159
 Мировоззрение художника — 205
 Предвосхищение в искусстве — 270
 Типизация — 352
 Фантазия художественная — 367

Произведение художественное — 274

Аура — 23
 Дидактика в искусстве — 77
 Дистанция эстетическая — 80
 Замысел — 92
 Знак эстетический — 93
 Идея художественная — 100
 Изобразительность, изображение — 102
 Импровизация — 107
 Интерпретация — 114
 Интонация — 114

Информация художественная — 117
 Исполнение — 133
 Коллизия — 152
 Композиция — 155
 Конфликт художественный — 157
 Концепция художественная — 159
 Кульминация — 166
 Материал искусства — 196
 Мотивировка в искусстве — 216
 Образ художественный — 239
 Оригинальность — 243
 Пафос — 251
 Персонаж — 252
 Перспектива — 254
 Пространство и время в искусстве — 280
 Ситуация в искусстве — 316
 Содержание и форма в искусстве — 322
 Сюжет — 338
 Текст художественный — 347
 Тема — 350
 Типическое — 353
 Фабула — 367
 Характерное, характер — 385
 Художественность — 390
 Шедевр — 398
 Шлягер — 402

Язык искусства — 431

Абстракция художественная — 4
 Абсурдизация — 6
 Аллегория — 11
 Аллюзия — 12
 Амбивалентность — 13
 Ассоциация в искусстве — 23
 Буффонада — 35
 Гиперболизация — 62
 Гротеск — 68
 Декоративность — 73
 Деформация — 74
 Диссонанс и консонанс — 80
 Документальность в искусстве — 82
 Звук музыкальный — 92
 Знак эстетический — 93
 Изобразительно-выразительные средства — 101
 Изобразительность, изображение — 102
 Интонация — 114
 Ирония — 117
 Коллаж — 151
 Контраст — 157
 Костюм — 160
 Лад — 173
 Лаконизм — 174

Материал искусства — 196
 Мелодия — 198
 Метафора — 202
 Монтаж — 212
 Монументальность — 214
 Нонсенс — 237
 Одушевление — 240
 Очуждение — 247
 Перспектива — 254
 Пластика — 257
 Полифония — 263
 Пропорция — 278
 Ритм — 296
 Символ — 311
 Симметрия — 314
 Синестезия — 314
 Стилизация — 333
 Тектоника — 348
 Цвет — 392
 Экспрессия, экспрессивность — 409
 Эксцентричность — 410
 Юмор — 429

Нормы и принципы искусства

Абстракция художественная — 4
 Абсурдизация — 6
 Ансамбль — 14
 Гармония — 53
 Гиперболизация — 62
 Золотое сечение — 94
 Идеализация — 98
 Идейность в искусстве — 98
 Индивидуализация — 108
 Канон — 137
 Композиция — 155
 Лаконизм — 174
 Мера в искусстве — 200
 Монтаж — 212
 Мотивировка в искусстве — 216
 Народность искусства — 224
 Нормы художественные — 238
 Одушевление — 240
 Очуждение — 247
 Партийность в искусстве — 249
 Перспектива — 254
 Преемственность в искусстве — 271
 Пропорция — 278
 Ритм — 296
 Риторика — 297
 Свобода художественного творчества — 309
 Симметрия — 314
 Синестезия — 314
 Стил в искусстве — 333

Типизация — 352
 Традиция и новаторство в искусстве — 359
 Три единства — 360
 Условность — 364

Восприятие эстетическое — 49

Аллюзия — 12
 Амбивалентность — 13
 Артефакт — 20
 Архетип — 20
 Ассоциация в искусстве — 23
 Аура — 23
 Вкус эстетический — 42
 Вчувствования теории — 50
 Герменевтика и искусство — 58
 Дистанция эстетическая — 80
 Знак эстетический — 93
 Интерпретация — 114
 Интуиция эстетическая — 115
 Информация художественная — 117
 Катарсис — 140
 Оценка эстетическая — 246
 Психология искусства — 283
 Рецептивная эстетика — 295
 Установка эстетическая — 365
 Чувство эстетическое — 396
 Эмпатия — 413
 Юмор — 429

Морфология искусства

Виды и роды искусства

Архитектура — 21
 Балет — 24
 Виды искусства — 39
 Графика — 66
 Декоративно-прикладное искусство — 72
 Джаз — 76
 Драма — 85
 Живопись — 90
 Изобразительное искусство — 102
 Изящные искусства — 104
 Исполнительские искусства — 133
 Киноискусство — 143
 Лирика — 182
 Литература художественная — 183
 Монументальное искусство — 213
 Музыка — 218
 Мультипликация — 219
 Пантомима — 248
 Род в искусстве — 298
 Рок-музыка — 298

Светомузыка — 308
 Синтез искусств — 315
 Синтетические искусства — 316
 Скульптура — 317
 Сценическое искусство — 337
 Танец — 341
 Театр — 346
 Телевидение — 348
 «Технические» искусства — 351
 Фотоискусство — 378
 Хореография — 388
 Цирк — 394
 Эпос — 415
 Эстрадное искусство — 427

Жанр в искусстве — 89

Буффонада — 35
 Драма — 85
 Комедия — 152
 Комедия дель арте — 152
 Комикс — 153
 Мелодрама — 199
 Миниатюра — 204
 Пародия — 249
 Песня — 256
 Трагедия — 355
 Трагикомедия — 356
 Триллер — 361
 Фарс — 369
 Хэппенинг — 390
 Шоу — 403

Направления (течения), методы и стили в искусстве

Абсолютное искусство — 3
 Абстракционизм — 3
 Абсурда искусство — 5
 Абсурдизация — 6
 Авангардизм — 6
 Акмеизм — 10
 Ампиризм — 13
 Барокко — 25
 Боди-арт — 33
 Гиперболизация — 62
 Гиперреализм — 63
 Готика — 64
 Дадаизм — 70
 Декадентство — 71
 Идеализация — 98
 Имажинизм — 105
 Импрессионизм — 106
 Индивидуализация — 108

Индийская эстетика — 110
 «Искусство для искусства» — 120
 Кинетическое искусство — 142
 Китайская эстетика — 144
 Классицизм — 148
 Конструктивизм — 156
 Концептуальное искусство — 158
 Критический реализм — 164
 Кубизм — 166
 Лэнд-арт — 187
 Маньеризм — 190
 Модерн — 210
 Модернизм — 210
 Направление, течение в искусстве — 222
 Натурализм — 225
 Негро-африканская эстетика — 227
 Неореализм — 232
 Одушевление — 240
 Оп-арт — 241
 Очуждение — 247
 Перформенс — 255
 Поп-арт — 264
 Прерафаэлиты — 272
 Пуризм — 287
 Реализм — 290
 Ренессанс в искусстве — 293
 Рококо — 299
 Романский стиль — 299
 Романтизм — 300
 Романтика революционная — 302
 Сентиментализм — 310
 Символизм — 313
 Социалистический реализм — 326
 Стиль в искусстве — 333
 Супрематизм — 337
 Сюрреализм — 339
 Ташизм — 342
 Творческий метод в искусстве — 342
 Типизация — 352
 Фовизм — 374
 Формализм — 376
 Фрейдизм и художественное творчество — 382
 Функционализм — 383
 Футуризм — 384
 Экспрессионизм — 408
 «Элитарное» искусство — 411
 Японская эстетика — 431

Социология искусства

Артизация — 20
 Дегуманизация искусства — 70
 Деконструкция — 71

- Дидактика в искусстве — 77
 Документальность в искусстве — 82
 Идеичность в искусстве — 98
 Имидж — 106
 Искусство и массовая коммуникация — 123
 Искусство и мораль — 124
 Искусство и наука — 125
 Искусство и политика — 126
 Искусство и труд — 131
 Искусство и философия — 132
 Классовое и общечеловеческое в искусстве — 150
 Массовая культура — 194
 Меценатство — 203
 Народность искусства — 224
 Национальное и интернациональное в искусстве — 226
 Партийность в искусстве — 249
 Прогресс в искусстве — 273
 Публика — 286
 Свобода художественного творчества — 309
 Советология культурная — 320
 Современность в искусстве — 321
 Тенденциозность в искусстве — 350
 Художественная самодеятельность — 389
 «Элитарное» искусство — 411

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА

- Классовое и общечеловеческое в искусстве — 150
 Коммуникация художественная — 154
 Культура — 167
 Культура художественная — 168
 Культура эстетическая — 169
 Массовая культура — 194
 Артизация — 20
 Имидж — 106
 Кич — 147
 Комикс — 153
 Поп-арт — 264
 Старизм — 332
 Триллер — 361
 Хэппенинг — 390
 Шлягер — 402
 Шоу — 403
 Наследие художественное — 225
 Национальное и интернациональное в искусстве — 226
 Потребность эстетическая — 266
 Преемственность в искусстве — 271
 Свобода художественного творчества — 309
 Традиция и новаторство в искусстве — 359
 Экология культуры — 408
 Эпигонство — 415
 Книги искусство — 151
 Костюм — 160
 Ландшафт — 175
 Мода — 209
 Монументальное искусство — 213
 Музеи художественные — 216
 Народное искусство — 223
 Праздник — 269
 Производственная эстетика — 276
 Промыслы народно-художественные — 277
 Профессиональное искусство — 282
 Ремесло художественное — 292
 Риторика — 297
 Садово-парковое искусство — 304
 Самодеятельное искусство — 305
 Стайлинг — 331
 Техническая эстетика — 351
 Урбанизм — 364
 Фольклор — 375
 Фотоискусство — 378
 Художественная промышленность — 389
 Художественная самодеятельность — 389
 Шоу — 403
 Эстетика спорта — 421
 Эстетическая организация среды — 422

Сферы эстетической культуры

- Ансамбль — 14
 Архитектура — 21
 Быта эстетика — 35
 Дизайн — 79
 Искусство — 118
 Карнавал — 140
 Кич — 147
 Культура художественная — 168
 Авангардизм — 6
 Академизм в искусстве — 10
 Декадентство — 71
 Индивидуальность в искусстве — 109
 Искусство — 118
 Искусство и массовая коммуникация — 123
 Классика в искусстве — 147
 Коммуникация художественная — 154

Критика художественная — 163
 Массовая культура — 194
 Меценатство — 203
 Модернизм — 210
 Монументальное искусство — 213
 Музеи художественные — 216
 Народное искусство — 223
 Наследие художественное — 225
 Популярное в искусстве — 264
 Преемственность в искусстве — 271
 Прогресс в искусстве — 273
 Профессиональное искусство — 282
 Публика — 286
 Ремесло художественное — 292
 Садово-парковое искусство — 304
 Самодеятельное искусство — 305
 Телевидение — 348
 «Технические» искусства — 351
 Традиция и новаторство в искусстве — 359
 Фотоискусство — 378
 Художественная самодеятельность — 389
 «Элитарное» искусство — 411
 Эпигонство — 415

Эстетическое воспитание — 424

Вкус эстетический — 42
 Дидактика в искусстве — 77

Идеал эстетический — 97
 Оценка эстетическая — 246
 Потребность эстетическая — 266
 Способность эстетическая — 329
 Суждение эстетическое — 336
 Чувство эстетическое — 396

**Соотношение эстетической
и художественной культуры с другими
сторонами общественной жизни**

Быта эстетика — 35
 Искусство и игра — 122
 Искусство и массовая коммуникация — 123
 Искусство и мораль — 124
 Искусство и наука — 125
 Искусство и политика — 126
 Искусство и религия — 128
 Искусство и техника — 130
 Искусство и труд — 131
 Искусство и философия — 132
 Свобода художественного творчества —
309
 Физическое совершенство — 371
 Экология культуры — 408
 Эстетика спорта — 421
 Эстетическая организация среды — 422
 Эстетическое и этическое — 425

ПЕРСОНАЛИИ

Августин Аврелий — 7
 Агости Эктор Пабло — 9
 Адорно Теодор — 9
 Аллен Грант — 12
 Альберти Леон Баттиста — 12
 Аристотель — 19
 Асафьев Б. В. — 22
 Асмус В. Ф. — 22
 Баллоу Эдуард — 25
 Банфи Антонио — 25
 Баумгартен Александр Готлиб — 26
 Бахтин М. М. — 27
 Белинский В. Г. — 28
 Белый Андрей — 29
 Бенъямин Вальтер — 30
 Бергсон Анри — 31
 Бёрк Эдмунд — 31
 Блок А. А. — 32
 Бозанкет Бернард — 33
 Брехт Бертольт — 34
 Буало Никола — 34

Вагнер Рихард — 36
 Вахтангов Е. Б. — 36
 Вертов Дзига — 38
 Вёльфлин Генрих — 38
 Виану Тудор — 38
 Вико Джамбаттиста — 41
 Винкельман Иоганн Иоахим — 41
 Вольтер — 45
 Вордсворт Уильям — 47
 Воровский В. В. — 47
 Воронский А. К. — 48
 Выготский Л. С. — 50

Газали Абу Хамид Мухаммед ибн Мухам-
мед — 52
 Гаман Иоганн Георг — 52
 Ганслик Эдуард — 53
 Гартман Николай — 54
 Гегель Георг Вильгельм Фридрих — 55
 Гейне Генрих — 57
 Гердер Иоганн Готфрид — 58
 Герцен А. И. — 60

- Гёте Иоганн Вольфганг — 62
 Горький Максим — 63
 Гофман Эрнст Теодор Амадей — 65
 Грамши Антонио — 65
 Григорьев А. А. — 67
 Гропиус Вальтер — 68
 Гумбольдт Вильгельм — 69
- Дессуар Макс — 74
 Дидро Дени — 78
 Добролюбов Н. А. — 81
 Довженко А. П. — 82
 Достоевский Ф. М. — 83
 Дьюи Джон — 86
 Дюфрен Микель — 87
- Жан Поль — 89
- Зедльмайр Ганс — 93
 Земпер Готфрид — 93
 Золя Эмиль — 95
- Ибн Сина Абу Али аль Хусейн ибн Абдал-
 лах — 96
 Ильин И. А. — 105
 Ингарден Роман — 107
- Камю Альбер — 135
 Кандинский В. В. — 136
 Кант Иммануил — 137
 Карамзин Н. М. — 139
 Карлейль Томас — 139
 Конт Огюст — 156
 Крамской И. Н. — 161
 Кроче Бендетто — 165
 Кьеркегор (Киркегор) Сёрен — 171
- Лабриола Антонио — 173
 Лало Шарль — 174
 Лангер Катарина Сусанна — 174
 Лафарг Поль — 177
 Леви-Строс Клод — 178
 Ленин В. И. — 179
 Леонардо да Винчи — 181
 Лессинг Готхольд Эфраим — 181
 Ли Вернон — 182
 Липпс Теодор — 182
 Ломоносов М. В. — 184
 Лукач Дьёрдь — 185
 Луначарский А. В. — 186
 Лу Синь — 187
 Люксембург Роза — 188
- Манро Томас — 189
 Маритен Жак — 190
- Маркс Карл Генрих — 191
 Марсель Габриель Оноре — 192
 Марти Хосе — 193
 Маяковский В. В. — 196
 Мейерхольд В. Э. — 197
 Меринг Франц — 201
 Мерло-Понти Морис — 202
 Михайловский Н. К. — 208
 Монтескьё Шарль Луи — 212
 Моррис Уильям — 214
 Моррис Чарлз Уильям — 215
 Мукаржовский Ян — 219
- Ницше Фридрих — 235
 Новалис — 236
 Новиков Н. И. — 237
- Одоевский В. Ф. — 240
 Ольминский М. С. — 241
 Ортегаи-Гасет Хосе — 243
- Панофский Эрвин — 248
 Пас Октавио — 250
 Писарев Д. И. — 256
 Платон — 258
 Плеханов Г. В. — 259
 Плотин — 260
 Потембня А. А. — 265
 Пропп В. Я. — 278
 Псевдо-Дионисий Ареопагит — 282
 Пудовкин В. И. — 287
 Пушкин А. С. — 288
- Радищев А. Н. — 289
 Рёскин Джон — 294
 Рид Херберт — 296
 Руссо Жан Жак — 302
- Сантаяна Джорж — 305
 Сартр Жан Поль — 306
 Серов А. Н. — 311
 Сковорода Г. С. — 316
 Соловьев В. С. — 325
 Спенсер Герберт — 328
 Станиславский К. С. — 331
 Стасов В. В. — 332
 Сурьо Этьен — 337
- Тагор Рабиндранат — 340
 Татаркевич Владислав — 342
 Толстой Л. Н. — 354
 Третьяков В. К. — 360
 Тынянов Ю. Н. — 361
 Тэн Ипполит — 362
- Уайтхед Алфред — 362

- Фараби Абу Насер Мухаммед ибн Тархан — 369
Фишер Фридрих Теодор — 373
Флоренский П. А.— 373
Фолькельт Иоганнес Эммануил — 374
Фома Аквинский — 375
Франкастель Пьер — 379
Франко И. Я.— 379
Фрейд Зигмунд — 381
Фромм Эрих — 383
- Хайдеггер Мартин — 385
Хаузер Арнольд — 386
Хейзинга Йохан — 387
Хогарт Уильям — 387
Хом Генри — 387
- Цеткин Клара — 393
- Чернышевский Н. Г.— 395
- Шевырев С. П.— 398
Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф — 399
Шефтсбери Антони Эшли Купер — 400
Шиллер Иоганн Фридрих — 400
Шкловский В. Б.— 401
Шлегель Август Вильгельм — 402
Шлегель Фридрих — 402
Шопенгауэр Артур — 402
Шпенглер Освальд — 403
- Эйзенштейн С. М.— 405
Эйхенбаум Б. М.— 405
Элиот Томас Стернз — 410
Эмерсон Ралф Уолдо — 412
Энгельс Фридрих — 413
- Юм Дэвид — 429
Юнг Карл Густав — 430
- Ясперс Карл — 434

ОТ РЕДАКЦИИ

В словаре применяется единая система отсылок и обычные для справочных изданий сокращения (их список приводится ниже). Название статьи в тексте заменяется первой буквой, а отсылочные слова, о которых в словаре имеется специальная статья, выделены *курсивом*.

Высказывания К. Маркса и Ф. Энгельса приводятся по второму изданию Собрания сочинений, В. И. Ленина — по Полному собранию сочинений, за исключением случаев, когда это специально оговорено.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ, ПРИНЯТЫХ В СЛОВАРЕ

австр.— австрийский	к.-л.— какой-либо, кто-либо	рус.— русский
амер.— американский	кит.— китайский	сер.— середина
англ.— английский	кн.— книга	см.— смотри
в. (вв.).— век, века	к-рый — который	совр.— современный
в т. ч.— в том числе	лат.— латинский	сокр.— сокращенный
гл.— главный	лит-ра — литература	соч.— сочинения
гл. обр.— главным образом	мн.— многие, много	с.— страница
г. (гг.) — год (годы)	наз.— называется, называемый	т. е.— то есть
греч.— греческий	напр.— например	т. зр.— точка зрения
древн.— древний	нач.— начало	т.— том
др.— другой, другие	н. э.— нашей эры	т. к.— так как
европ.— европейский	нек-рый — некоторый	т. наз.— так называемый
изд.— издание	нем.— немецкий	т. обр.— таким образом
инд.— индийский	нидерл.— нидерландский	ун-т — университет
иск-во — искусство	об-во — общество	фр.— французский
и т. д.— и так далее	ок.— около	худож.— художественный
итал.— итальянский	осн.— основной	ч.-л.— что-либо, чей-либо
и т. п.— и тому подобное	произв.— произведение	швейц.— швейцарский

СПИСОК АВТОРОВ

Абрамов А. И., Аверинцев С. С., Алиханова Ю. М., Аникст А. А., Аронов В. Р., Апресян З. Г., Баженова Е. М., Блауберг И. И., Борев Ю. Б., Бычков В. В., Валицкая А. П., Ванслов В. В., Вашестов А. Г., Вдовина И. С., Верникова И. И., Виленская Э. С., Вильчек Е. М., Виноградов И. И., Виноградская И. Н., Волков Г. Н., Волкова Е. В., Гайденко П. П., Галеев Б. М., Глазычев В. Л., Гоготишвили Л. А., Гончаренко Н. В., Громов Е. С., Грякалов А. А., Грякалова Н. Ю., Губман Б. Л., Гулыга А. В., Гуревич П. С., Гусев В. Е., Давыдов Ю. Н., Дмитриева Л. С., Долгов К. М., Дорошевич А. Н., Дубровин А. Г., Дубровина И. М., Елизаветина Г. Г., Емельянов Е. Н., Жаринов В. М., Завадская Е. В., Завадский С. А., Зись А. Я., Иванов В. В., Ионин Л. Г., Каган М. С., Караганов А. В., Киссель М. А., Козлов Л. К., Кондаков И. В., Кормилов С. И., Кукаркин А. В., Лейбин В. М., Лосев А. Ф., Лотман Ю. М., Лукин Ю. А., Лукшин И. П., Мазаев А. И., Макаров К. А., Максимов В. Н., Манн Ю. В., Мартъянова С. А., Маслин М. А., Медведева Р. К., Медушевский В. В., Межуев В. М., Мириманов В. Б., Михайлов А. В., Михайлов О. Н., Михайлова А. А., Молчанова А. С., Монахова Л. П., Мунипов В. М., Неклюдов С. Ю., Некрасова М. А., Нименская Л. А., Новиков А. В., Новикова Л. И., Новикова О. Ю., Озеров В. Ю., Перов Ю. В., Пименова Л. А., Полевой В. М., Поляков А. П., Пондопуло Г. К., Попов Ю. Н., Прозерский В. В., Прохоров А. В., Радионова Т. Я., Разлогов К. Э., Резник В. Г., Родина Т. М., Россинская Е. И., Рудницкий Л. Л., Румянцева Н. М., Сагадеев А. В., Салеев В. А., Самохин В. Н., Сараф М. Я., Скворцова Е. Л., Соколов Г. А., Соколов-Каминский А. А., Соловьев А. Э., Средний Д. Д., Стафецкая М. П., Столович Л. Н., Сунягин Г. Ф., Тавризян Г. М., Толстых В. И., Торшилова Е. М., Туровская М. И., Турчин В. С., Уткина И. Ф., Федорова Т. Ф., Хализев В. Е., Хевеши М. А., Хитрук Ф. С., Ходанович М. А., Холмогорова И. В., Шевцов Е. В., Шептунова И. И., Штейнер Е. С., Шудря Е. П., Щученко В. А., Юровская Э. П., Яковлев Е. Г., Ярошевский М. Г.

Эстетика

Словарь

Заведующая редакцией *Р. К. Медведева*

Редактор *М. А. Лебедева*

Младшие редакторы *Ж. П. Крючкова* и *Е. С. Молчанова*

Художник *А. И. Сперанский*

Художественный редактор *А. Я. Гладышев*

Технический редактор *Ю. А. Мухин*

ИБ № 5839

Сдано в набор 31.08.88. Подписано в печать 16.01.89. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура «Литературная». Печать офсетная. Усл. печ. л. 26,04. Усл. кр.-отт. 26,97 в бумажном переплете, 26,51 в тканевом переплете. Уч.-изд. л. 41,54. Тираж 400 000 (100 001—200 000) экз. Заказ № 4842. Цена 2 р. 50 к.

Политиздат. 125811, ГСП, Москва, А-47, Миусская пл., 7.

Типография издательства «Горьковская правда».
603006, г. Горький, ул. Фигнер, 32.

